

Technická univerzita v Liberci

**FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A
PEDAGOGICKÁ**

Katedra: ČESKÉHO JAZYKA a LITERATURY

Studijní program: MAGISTERSKÝ

**Studijní obor
(kombinace)** Učitelství pro 2. stupeň ZŠ
ČJ-FJ

Geneze narativu Jáchyma Topola

The Genesis of the Narrative of Jáchym Topol

Diplomová práce: 03–FP–KČL– 014

Autor:

Ivana Kosová

Podpis:

Adresa:

Šrámkova 3211/8

400 11, Ústí nad Labem

Vedoucí práce: PhDr. Zdeněk Šanda, Ph. D.

Konzultant:

Počet

stran	grafů	obrázků	tabulek	pramenů	příloh
65	0	0	0	39	0

V Liberci dne:

I. Kosová: GENEZE NARATIVU JÁCHYMA TOPOLA

Prohlášení

Byl(a) jsem seznámen(a) s tím, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé diplomové práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li diplomovou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Diplomovou práci jsem vypracoval(a) samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím diplomové práce a konzultantem.

Datum : 15.12.2008

Podpis : Ivana Kosová

Poděkování:

Děkuji

vedoucímu diplomové práce za odbornou podporu
MUDr. Plzákové a Mgr. Andrenacciové za pochopení
kolegům z OA a rodině	...za psychickou podporu a trpělivost

GENEZE NARATIVU JÁCHYMA TOPOLA

KOSOVÁ Ivana

DP-2009

Vedoucí DP PhDr. Z. Šanda Ph. D.

Résumé

Tato diplomová práce se zabývá vývojem vyprávění v prózách Jáchyma Topola v různých rovinách, jež jsou spolu ve vzájemném působení. Analýzou a komparací jednotlivých próz se snaží poukázat na vývojové změny. Přičemž některé z nich posuzuje jako explicitní, další jako implicitní. Narativ pak nahlíží v několika kategoriích, které poskytují zázemí pro argumenty jeho geneze v románu Noční práce. První část práce analyzuje vypravěčské způsoby autorových próz a reflektuje vývoj způsobu vyprávění v dynamizaci vyprávěcích struktur. Dochází k poznání, že vypravěč je v autorově poetice dynamickým prvkem. Druhá část sleduje kompoziční rovinu, popisuje využití kompoziční principy, ale také přehodnocuje fragmentárnost jako typický rys Topolova narativu v souvislosti s endoforickým odkazováním v textu románu Noční práce. Třetí část práce pojednává o metatextu a intertextovosti jako problematických kategoriích, které implicitním způsobem ovlivňují vnímání textu a jeho interpretaci.

THE GENESIS OF JÁCHYM TOPOL'S NARRATIVE

Summary

This diploma thesis deals with the genesis of the narration in Jáchym Topol's prosaic writings, also showing various levels interacting in the works. Having used the method of analysis and comparison of particular pieces of prose we referred to genetic modifications. Thus some narratives are viewed as explicit, some as implicit. The narrative is analyzed in several categories, showing the basis of Topol's novel *Noční práce*, and also finding arguments for the genesis of the narrative. The first part of the thesis analyzes the methods of narration of Topol's prose and shows the genesis of the method in the dynamics of the narration structures. It is also revealed that the narrator is the dynamic element in author's poetics. The second part deals with the level of composition, describes employed principles of composition but also re-assesses the fragmental aspect, which represents Topol's typical narrative in relation to the references in the text of *Noční práce*. The third part comprises of the meta-textual view and the inter-textual one, such as the issues of categorizing, which implicitly influence the perception of the text and its interpretation.

L'ÉVOLUTION DE LA NARRATION DE JÁCHYM TOPOL

Résumé

Ce mémoire traite de l'évolution de la narration dans les oeuvres prosaïques de Jáchym Topol en égard aux diverses catégories qui sont en interaction. Il s'efforce aussi de présenter les changements évolutifs (certains d'entre eux juge comme explicites d'autres comme implicites) par le moyen de l'analyse et la comparaison des oeuvres. Les diverses catégories nourrissent des arguments pour cette évolution de la narration notamment visible dans le roman Non práce.

La première partie du mémoire analyse les moyens de la narration dans les oeuvres prosaïques de l'auteur et reflète son évolution de la manière de la narration dans le dynamisme des structures narratives. On conclure que la voix narrative signifie dans la poétique de l'auteur un élément dynamique. Deuxième partie du mémoire suit le plan de la composition d'oeuvre en décrivant ses principes mais aussi en revalorisant le caractère fragmentaire (signifiant la qualité typique de la narration de l'auteur) en relation avec le renvoiement présent dedans le texte du roman Non práce. Troisième partie traite de la mtatextualit et l'intertextualité comme des catégories problématiques qui influencent par la manière implicite la perception du texte et son interprétation.

Obsah

1. Úvod: Topol jako vypravěč aneb Narativ v mnoha rovinách.....	10
2. Geneze vypravěčských způsobů.....	12
2.1. Sestra – Prolínání vypravěčích technik.....	15
2.2. Noční práce – Dynamizace vypravěčích struktur.....	24
3. Geneze fragmentárnosti.....	31
3.1. Fragment aneb Sestra jako kompoziční labyrint.....	30
3.2. Noční práce aneb Není fragmentárnost jako fragmentárnost.....	37
3.3. Fragment aneb Poetika začátku a konce.....	40
4. Geneze metatextových postupů a intertextovosti.....	46
4.1. Z metatextu „viditelného“ do „neviditelného“.....	47
4.2. Intertextovost „vnější“ a „vnitřní“.....	57
5. Závěr: Znalost celého díla a kontextu klíčem k interpretaci.....	60
6. Seznam pramenů	62
7. Poznámkový aparát	65

1. Úvod: Topol jako vypravěč aneb Narativ v mnoha rovinách

Jáchym Topol (nar. 4. 8. 1962) jako představitel třetí generace či poslední vlny undergroundu, v poslední době jeden z nejdiskutovanějších současných českých spisovatelů, označovaný za jednoho z nejtalentovanějších autorů dneška, jehož díla jsou překládána do mnoha cizích jazyků, držitel literárních cen Toma Stopparda (1988) za básnickou sbírku *Miluju tě k zbláznění* (Brno, Atlantis 1991, 1. vydání) a Egona Hostovského (1995) za román *Sestra* (Brno, Atlantis 1991, 1. vydání), zajímavá a všestranná tvůrčí osobnost, básník, prozaik, dramatik, redaktor a reportér, autor písňových textů, v minulosti chartista a autor publikující v samizdatu, pašerák zakázaných knih. Pochází z rodiny s literární tradicí: dědeček-prozaik Karel Schulz (1899 – 1943), otec-dramatik Josef Topol (1935 -), bratr-hudebník a prozaik Filip Topol (1965 -) a představuje také jistě autora, jehož mnohohrstevnaté texty poskytují množství podnětů k zamyšlení, potažmo textového materiálu, který můžeme podrobit analýze. Nás bude zajímat zejména Topol-vypravěč, „mýtoman,“ zběsilý chrlíč proudu řeči. Proto se budeme zabývat zejména Topolovou prozaickou tvorbou, v níž se narativní akt uplatňuje v největší míře.

Pokud budeme chtít dospět k závěrům, jež budou reflektovat genezi narativu Jáchyma Topola, měli bychom si nejprve položit základní otázku: Co je to narativ? Narativ jako odborný výraz spadá do celého vědního oboru – naratologie, jež se zabývá vyprávěním. Je ovšem zřejmé, že narativ v sobě zahrnuje také mnoho různých rovin nahlížení a aspektů, které jsou spolu ve vzájemném vztahu a působení. Nahlížení vývojových změn z několika rovin a následné propojování souvislostí vyplývajících z analytických poznatků považujeme za důležité zejména v oblasti vnímání textu a interpretace díla (viz kapitoly 3. a 4.). Nechceme proto poukazovat pouze na jednu z kategorií, naopak se budeme snažit dokázat, že jistý vývoj nebo posun je přítomen hned v několika z nich. Výsledky analýzy, jež budeme v naší diplomové práci reflektovat v jednotlivých kapitolách, pak dokladují jisté vývojové změny narativu patrné zejména u románu *Noční práce*. Propojováním jednotlivých analytických poznatků a jejich komparací

s těmito v ostatních prózách v závěru můžeme dospět k takovému výsledku, že román Noční práce je v několika kategoriích odlišný od předchozích próz. Přičemž tato odlišnost se projevuje na jedné straně explicitněji (např. způsob vyprávění, viz kapitola 2.2.) a na druhé více či méně implicitním způsobem. To, co se tedy skrývá jaksi pod povrchem textu románu Noční práce a jistě souvisí v mnohém s intertextovostí (viz kapitola 4.), může totiž přinést odlišný pohled na jeho interpretaci i celkové vnímání textu jako textu s dalším, ovšem skrytým významem.

Ačkoliv okrajově zmíníme i některé předchozí (z hlediska chronologie edice) prózy, v určité opozici se budeme podrobněji zabývat komparací dvou románů, které v souvislosti s vývojem narativu považujeme za zásadní: Sestra (Brno, Atlantis 1996, vydání druhé, upravené) a Noční práce (Praha, Torst a Hynek 2001, vydání první). Přičemž román Noční práce považujeme (z hlediska vývojových změn) za zlomový v autorově poetice.

Pro naši diplomovou práci jsme zvolili metodologický postup strukturální analýzy. Právě analytické poznatky v podobě jednotlivých detailních náhledů do problematiky některých kategorií, které považujeme z hlediska analýzy za zajímavé, poskytují jisté zázemí pro naše argumenty vývojových změn v Topolově poetice (vyprávěcí způsob, fragmentárnost, intertextovost). Protože se věnujeme několika kategoriím naratologie, budeme v naší práci vycházet také z teorií několika literárních vědců, z těch hlavních zmíníme Stanzela v souvislosti s teorií vyprávění, Hodrovou s kompozicí, potažmo fragmentárností, Homoláče s intertextovostí.

Cílem naší práce tedy je poukázat na jisté vývojové změny Topolova narativu, které se projevují právě také ve výše zmíněných kategoriích.

2. Geneze vypravěčských způsobů

Pokud podrobíme analýze vyprávěcí způsoby v Topolových prózách (zde míněno z hlediska chronologie edice jednotlivých děl až po román *Noční práce*, 2001), můžeme reflektovat jisté vývojové změny například v dominantní typické vyprávěcí situaci (dále jen VS) nebo nejednoznačnosti vypravěčského hlasu, protože ačkoliv vždy můžeme určit právě dominantní VS v jednotlivých prózách, nejedná se vždy o jediné vyprávějící Já textu. V této části kapitoly tedy okrajově zmíníme některé aspekty vyprávění (viz výše) u všech próz, jimiž jsme se v rámci analýzy vývoje narativu zabývali, podrobněji pojednáme o románu *Sestra* a *Noční práce* v dalších částech kapitoly (2.1. a 2.2.).

Textu novely *Výlet k nádražní hale* (In : *Supermarket evropských hrdinů*, Praha, Torst 2007) dominuje vyprávěcí situace ich-formy, quasiautobiografický vypravěč a zároveň hlavní postava příběhu ztělesněná postavou novináře či redaktora, s nadsázkou vyobrazeného jako *žoldáka litery, obchodníka se slovy, vypráskaného nádeníka*. Ovšem setkáme se zde i s narací druhého stupně, tzv. metadiegetickou narativní rovinou, která představuje určitou digresi, přerušuje tok vyprávění v ich-formě a zpomaluje tak naraci prvního stupně (hlavní osu děje). Metadiegeze je realizována vyprávěcí situací vševědoucího vypravěče ve 3. osobě, který nás seznamuje s příběhem jedné z postav (Činča), přičemž soubor podobných charakteristik v kontextu implicitně poukazuje na postavu Mičince, s níž jsme seznámeni prostřednictvím quasiautobiografického vypravěče v 1. osobě:

[...] *Seděl [Mičinec] zkroucený na lavičce, něco si bručel, levičku tisknul k boku, otočil se po mně a pak vytřeštil oči, hodil hlavou k obloze, napjal se a ztichnul. Ruka mu sklouzla z lavičky, měl zakrvácený bok.* [...] [1, s. 108]

Navazující metadiegetické vyprávění o Činčovi je pak zároveň retrospekci, jež nám osvětluje okolnosti stavu, ve kterém se postava nachází v očích quasiautobiografického vypravěče.

Jednou z charakteristik je i nze citovaná vnitřní řeč, díky níž si v kontextu obě postavy (Mičince a Činču) můžeme spojit v jednu:

[...] *V boku ucítil píchnutí, on mě bodnul, on mě určítě taky bodnul, říkal si Činča, shodil zakrvácen kabát, upustil nž, zamotal se do rukv.* [...] [1, s. 111]

Výše citovaná část metadiegetického vyprávěí o Činčovi je z hlediska kvantity textu jedním ze zpomalovacích efektů vyprávěí, tvoří totiž 4 strany textu [1, s. 108 – 112], podobn jako navazující dramatizovaná scéna, jež je realizována na 5 stranách textu [1, s. 112 – 117]. Obě tyto odlišné části textu tak značně zpomalují vyprávěí prvního stupně.

V románu *Sestra* také dominuje vyprávěcí situace *ich-formy*, *quasiautobiografický* vypravěč, rovněž je zde zároveň hlavní postavou (Potok). Potokovu překotnou zpověď proudu řeči nelze samozřejmě přehlédnout, ovšem i v tomto textu se postupně objevují další vypravěčské hlasy, tedy metadiegetická narativní rovina. Ať už jsou to další postavy románu v rámcových pběžích-vyprávěích, (Žralok, David, Micka, Bohler, Jícha, kostra Josef Novák) nebo vyprávěcí situace ve 3. osobě, vypravěč „metatextov“, který v textu msty probleskuje apod. (podrobněji viz kapitola 2.1.).

Posun z pozice *ich-vypravěče* do pozice *er-vypravěče* nastává u prózy v pořadí třetí, Anděl (Praha, Torst 2006, vydání čtvrté, v nakl. Torst první), v níž dominuje právě vševědoucí vypravěč implikující jistou distancovanost od hlavní postavy pběhu, Jateka. V dílčích pběžch, představujících opět jistou digresi od hlavního pběhu, jsme pak seznamovái s osudy několika vedlejších postav (např. Nada, Lurija) v rámci samostatných kapitol. Tyto pak napomáhají jejich charakteristice.

V Noční práci pak dochází k dynamizaci vyprávěcích struktur způsobené perspektivizací vyprávěí skrze rzn postavy (podrobněji viz kapitola 2.2.).

Závěrem, kterého se můžeme dobrat (porovnáváním dominantní typické VS a vypravěčských způsobů) tedy je, že se vypravěč, potažmo způsob vyprávění v Topolových prózách stále mění. Přičemž vždy můžeme reflektovat dominantní VS a v jisté míře i nejednoznačnost vypravěčského hlasu. Vypravěč tedy není statickým, nýbrž dynamickým rysem autorova narativu.

Dominující VS ich-formy jsou si prózy Výlet k nádražní hale a Sestra velmi blízké. Vypravěčský hlas v próze Anděl je zprostředkován er-formou. Román Noční práce pak ovšem můžeme vnímat jako odlišný od předchozích próz právě v pojetí vyprávění (viz výše).

Určitý posun můžeme také zaznamenat v pozici autobiografických rysů, jež se implicitně objevují ať už u quasiautobiografických vypravěčů nebo samotných postav příběhu ve všech prózách, ovšem už v menší míře u románu Noční práce. Autobiografickými rysy v Topolových prózách se ovšem v naší práci podrobněji zabývat nebudeme.

2.1. Sestra: Prolínání vypravěčských způsobů

Motto: [...] ...*takže přece jen, přece jen, jo, jen kvůli tomu samotnému se to dělá, já to věděl, neexistuje cíl, je jen cesta...*[...] [2, s. 438]

Topolovu nejrozsáhlejší prózu a zároveň románovou prvotinu nelze přesně zařadit co se týká žánru, ani určit jednoznačně kompozici, jež by v textu dominovala. O románu *Sestra* bylo vysloveno mnoho soudů, téměř všechny se ovšem shodují v tom, že se jedná o dílo, jež je jen těžko uchopitelné nebo popsatelné. Svou rozrůzněností, ať už co se týká kompozičních postupů využitých v textu (viz kapitola 3.2.) nebo dvoj- či vícesmyslnosti (díky metatextovosti a intertextovosti) zajištěné četnými literárními a kulturními aluzemi, připomíná pestrobarevnou koláž.

[...] *Určitě není neomezeně výkladů, ale pár jich je. Ať si každé vezme ten, kterej mu vyhovuje. Někdo ji čte jako „barbarskou výpověď o rozpadávajícím se světě,“ někdo jako sbírku kuriozit a fantasmagorií.* [...] [3, s. 123]

Gertraude Zandová román *Sestra* charakterizuje ve své stati „Výbuch času“ 1989 takto:

[...] *Román Sestra představuje zároveň společenskou reportáž z porevolučního Československa a provokativní generační prózu, pikareskní román, milostný román, pohádku O bratříčkovi a sestřičce, román akční a dobrodružný, detektivní příběh, western odehrávající se na Východě, drogový trip, středověkou alegorickou prózu, jakož i moderní odyseu. Díky rozmanitosti inspiračních zdrojů, bohatstvím aluzí a citátů, svou ironií a hravým charakterem patří toto dílo nepochybně do postmoderní literatury.* [...] [4, s. 800]

Společně s dalšími rysy tohoto románu (symbolika, endoforické odkazování k motivům, metatextovost apod.) tak všechny tyto faktory spoluvytvářejí mnohvrstevnatý text skýtající také mnoho rovin nahlížení.

I z hlediska vypravěčského se v textu objevuje mnoho vyprávěcích hlasů, nicméně je to právě quasiautobiografický vypravěč v 1. osobě, který dominuje celému textu, jedná se zároveň o hlavní postavu příběhu, herce Potoka.

Dominantní vypravěčský hlas v 1. osobě je zároveň určitým stmelujícím prvkem tohoto románu. V souvislosti s kompoziční rovinou, kdy se na prostoru této rozsáhlé prózy prolínají různé kompoziční principy (viz kapitola 3.2.) a jistou fragmentárností (oba tyto atributy inklinují spíše k tříštivosti v souvislosti s vnímáním textu) hraje velmi důležitou úlohu a můžeme jej označit za určitý esenciální prvek, jelikož příběh zde tudíž ustupuje do pozadí a ve významovém popředí tedy stojí právě vypravěč, potažmo samotné vyprávění. V této kapitole ovšem jen nastíníme několik - z hlediska vyprávění - zajímavých postřehů.

V úvodních částech textu má vyprávění poněkud konfesní ráz, je patrný zřejmý časový odstup, který také znásobuje historický prézens; v těchto částech textu totiž neplní funkci aktualizace ve smyslu gradace napětí jako tomu ve vyprávění obvykle bývá, ale naopak vzpomínky jsou představeny jako obraz v určité vzdálenosti [5, s. 125] s odstupem, což přispívá také k dojmu autentičnosti autobiografického vypravěče v 1. osobě. Stejně jako vypravěčova snaha najít v proudu svých myšlenek nebo vzpomínek řád, kdy opakovaně přehodnocuje a vrací se k tomu, kdy to vlastně všechno začalo, což primárně patří k úvodním prelimináriím vyprávění a sekundárně udržuje jeho napětí:

[...] *A jak to všechno začalo? Pokud chci ohledat své stopy tehdy... v paleolitu...musím mluvit o tom, jak jsme šli s Bárrou po náměstí plném Němců, a udělám to, protože tam jsem začal cítit pohyb, [...]* [2, s. 7]

[...] *Začalo to smetením zdi a vyměňováním suvenýrů, zuřivým cestováním, tobě dám šutr ze zdi a ty mně nábojnici z náměstí, [...]* [2, s. 8]

[...] *Takže to začalo u Jezulátka. Šli jsme zpátky na náměstí a k ambasádě. [...]* [2, s. 14]

[...] *A tehdy, když ten kašpar hulákal na celou hospodu, jsem pochopil, že to začalo...pohyb, už v exodu Němců bylo něco z karnevalu, který pokračuje dosud, od té doby, kdy vybuchl čas.* [...] [2, s. 14]

Jako naraci druhého stupně, tedy metadiegezi můžeme vnímat i níže citovaný segment textu. Mohli bychom jej interpretovat jako snahu vyprávěcího Já zvýraznit odstup od prožívajícího Já příběhu v rámci autobiografického vyprávění. Jiný úhel pohledu ovšem nabízí Ekova teorie modelového autora. Základním vyprávěcím hlasem, který v textu dominuje, je hlas autobiografického vypravěče v 1. osobě, tedy hlas Potokův. Pak se zde objevuje ještě jeden metatextový „subvypravěč“, kterého můžeme chápat jako strůjce celého příběhu, tedy pomyslně jako hlas autorův, který sám má v moci celý text. Pro interpretaci románu má prolínání těchto dvou vypravěčských hlasů velký význam. Až mnohem později totiž tento metatextový vypravěč poodkrývá, naznačuje čtenáři, že „*si kniha začla žít svým vlastním životem.*“ Vzniká tu pak jakási metatextová rovina dohadování se těchto dvou vypravěčských hlasů – který z nich vlastně bude příběh vyprávět:

[...] *rozbitý zrcadlo jsou rozsekaný momentky, koukám se a příjemný by bylo propsat se do třetí osoby, ale ne, mluví Potok: žil jsem po různých bytech a tlupách,* [...] [2, s. 24]

Velmi zajímavá je pasáž, kdy skrze text knihy Potok-vypravěč promlouvá k jedné z postav příběhu, ke své kamarádce z dětství, Psici. Oslovením Psice jako potenciální čtenářky knihy vypravěč dodává textu zajímavosti a autentičnosti:

[...] *A ty, Psice, na své cestě, pohnula ses, prohnula se, zahla jsi za roh, budu to tak říkat: zahla za roh a asi šla dál, asi, nebo přece jen vylítla někam do času,* [...] [2, s. 21]

Zároveň dokazuje, že právě on je vypravěčem a má tedy v moci celý příběh :

[...] *Budu to tak říkat, ať to tak bylo: tys mě ve sklepě chytla a držela... a teď sis možná takhle zahrála, třeba se zásuvkou,* [...], *protože večer jsme představení odehráli bez tebe a já tě neviděl celý roky,* [...] [2, s. 21]

Hned v úvodní kapitole se z trzkovitho vyprávění, z vypravěčových nesouvisle řazených vzpomínek a asocic, byt jen jedinou zmínkou, seznamujeme s postavami pbhu, jejich důležitost bude teprve prokázána v nkter z následujících kapitol. Tak až po peten celého textu čtenář sezná, že řdn z postav ve skutečnosti nebyla zmnna nhodn. Z hlediska interpretace je toto endoforické odkazování a propojování motivů (přpadn postav apod.) důležitým faktorem také př zptn rekonstrukci pbhu, ačkoliv (jak už jsme zmnili vye), v románu Sestra nestojí v popředí pbh, nýbrž samotn vyprávění.

Druhá kapitola stejn jako ta prvn je také prolínáním as. Mísí se zde vahov pasáže související s politickou situací v době komunismu a po jeho pdu se samotnm vyprávěním, kdy je čtenář stále seznamován s jednotlivými postavami pbhu. Nkter z postav jsou přibřeny pomocí dialogů technikou in medias res. Sám vypravěč trzkovitost textu hodnot jako překrývající se strepy vzpomínek:

[...] *Jin z překrývajících se strep, momentka: p bilej vzteky te prohlen, ve kterm otcov a ddov vyzvj, a upustíme od demonstrace, protože by se mohlo zat střlet.*

Hele, to je řlen, říká p, voni vodjeli na chaty! No a co, tady by je zas zavřeli, řekl jsem znale. [...] [2, s. 25]

[...] *Ve strepech zrcadla se znovu objevuje Bohler: Vem ty hodinky vod Toktajna, střelme to Polákům, plus ideologickou diverzi.* [...] [2, s. 25]

Jedna asociace vyvolává další, často tak jejich návaznost připomn slepování kole:

[...] *řdnej nabitej předmt mi nikdy nezastavil vodu ani tank, nenavrátil nejdražší přtelkyni na její místo a ani jedinou zlou vrsku nezahnal pry, akorát v sobě polapil as, někdy to stačí. Jed sem je jako chleba, dval jsem si je do jazyka.*

Shodou okolností pouřvm jazyk Slv, Čechů, otroků, bývalých německých [...] [2, s. 24-25]

Druhá, třetí a čtvrtá kapitola začínají velmi podobně:

A pak jsem toho jednoho pošmournýho postbolševickýho dne stál na ulici a byl sám a nic mi ten den z paměti nevypálí. [...] [2, s. 24]

A pak jsem stál na ulici, byla svoboda, bylo půl sedmý, počasí tak březen. [...] [2, s. 28]

A jednoho tego usměvavýho dne, kdy slunce na chladnejch městskejch neonech sládllo a těžklo jak hrozny z vinice Páně, přivedl Micka Žraloka Štejna. [...] [2, s. 49]

Tohoto znovuzačínání vyprávění v podobném momentu si můžeme povšimnout také ve Výletu k nádražní hale. Jedná se zde o scénický začátek s jistou neurčitostí okolností, postupně doplňovanou. Text jakoby znovuzačínal třikrát po sobě odstavcem uvozeným stejnou větou (*Město se měnilo [...]* [1, s.101]) reflektující vypravěčovo vnímání prostředí, tedy města Prahy, které se za posledních několik let po revoluci změnilo. Vypravěč tak oddaluje samotný děj vyprávění, první čtyři odstavce prózy tedy jen uvedou čtenáře do prostředí, jež je mu prezentováno z perspektivy vypravěče v 1. osobě (*Tak mi to alespoň připadalo, nic moc hezkýho. [...]* [1, s. 101])

Ono zmíněné prolínání vypravěčských způsobů (v samotném textu dokonce vypravěčem označené jako „*míchání vyprávěcích technik*“) je opravdu příznačné pro text románu Sestra. Směšují se zde totiž tzv. místa nedourčenosti, která jsou - kromě er-formy typickými projevy reflektora, jenž nasvítí jen to, co je pro něj důležité a zbytek zůstává v nejistotě (Stanzel), s hlavní osou vyprávění vypravěče v 1. osobě. Vypravěč se tedy přiklání k reflektování, a to nejen místy nedourčenosti, ale také častým výskytem vnitřních monologů a dramatizovaných scén v podobě citací řečového segmentu. V textu se také vyskytují volně za sebe řazené myšlenkové asociace, jejichž význam si v momentu čtení nemusíme uvědomovat. Naproti tomu zde nechybí projevy vypravěče, který dokazuje svou přítomnost v aktu vyprávění explicitně

vysvětlujícími slůvky (*totiž, to předbímám, to mi velmi pomohlo pak na Skládce, a o těch něco povím později* apod.), vypravěč anticipuje děj pomocí endoforického odkazování, a tak čtenáře ujišťuje, že se vše včas dozví, vše bude vysvětleno. Vypravěčovo přiklání se k reflektování pak ovšem nemusíme vnímat jako ostře ohraničené, spíše navazuje kontextově i pomocí asociací. Také jazyková nevyhraněnost vypravěče, který jednou užívá spisovného jazyka a podruhé jeho hovorové podoby přispívá k jakési zmatečnosti textu. Nemůžeme totiž s jistotou rozeznat, zda repliky v hovorové češtině náležejí vyprávěcímu Já příběhu, tedy Potokovi a repliky ve spisovné češtině prožívajícímu Já, spíše se zde jedná o náhodnost volby jazykové vrstvy v každé výpovědi. Jazyk tedy v této próze není distinktivním rysem, který by určoval vyprávěcí Já:

[...] *Řekli sme si, že ne, řekl David Bohlerovi, žádný kšefty ne, Ukrajinci ne, Jugoši ne, Rusové ne.* [...] [2, s. 32]

[...] *Nejsme, ale ty seš blbec, řekl David.* [...] [2, s. 32]

Svobodu ve střídavém užívání hovorové a spisovné češtiny pak spíše můžeme chápat jako gesto pomyslného boření pravidel. Možná boření pravidel v duchu undergroundu, vezmeme-li v potaz, že Jáchym Topol je zařazován mezi tzv. poslední generaci undergroundu. Celková kompozice díla, která v první chvíli působí poněkud roztržštěně, „bez pravidel“, tomuto gestu přispívá.

Jednotlivé postavy románu jsou čtenáři přibližovány volnými asociacemi, vzpomínkami vypravěče-Potoka. Ten rozlišuje jejich důležitost bližším detailem. Postupně se tak vynořují další a další postavy. Postavy, které jsou velmi vzdálené, ještě „z *dob Kanálu*“ jsou často jen zmíněny v některé z dramatizovaných scén nebo nepřímou charakteristikou skrze jejich jednání. Přímou charakteristikou jsou zobrazovány postavy důležitější, bližší samotnému vypravěči-Potokovi. Ten například sám sebe a své druhy charakterizuje:

[...] *...byli jsme hovada a bezvadní kluci a zloději a podnikatelé a opilci a fetišáci, umělčící i kšeftaři...podrazáci i seriózní...a hlavně jsme byli*

společenství, nezapomeň, že za okny zuřila válka... a to jsem ještě nevěděli, co přijde...[...] [2, s. 65]

Postavy jsou přiblíženy postupně, pro každou z nich nalezne vypravěč vhodný prostor, který jí následně věnuje, často spojený s nějakým epizodním příběhem vyvolaným asociací. Čtenář si tak může spojit nepřímou charakteristiku z předchozího vyprávění s tou přímou zprostředkovanou Potokem a společně tak dotvořit obraz dané postavy.

Motto: [...] *Taky používám vlastní chyby. Nevím, jak to vysvětlit. Dobrá chyba je lepší než sto stran napsaných vodorovně.* [...] [3, s. 128]

Další kategorií, jež v mimotextovém vnímání podporuje rozrůzněnost textu je nevěrohodnost vypravěče. A ačkoliv nevěrohodnost vypravěče vyplývá už ze samé podstaty VS v 1. osobě: [...] *Poněkud obecněji a zjednodušeně by se dalo říci, že všichni vypravěči v 1. osobě jsou per definitionem strániční, a tím více nebo méně nespolehliví vypravěči.* [5, s. 186], zde je jaksí ještě posílena určitými „chybami“, jež často můžeme vnímat jako nesrovnalosti v rovině času příběhu.

Čtvrtá kapitola románu tedy sice začíná tím, jak Micka přivedl dalšího člena tlupy, Žraloka Štejna, ale jako by vypravěč-Potok chtěl upřednostnit člověka, kterého přivedl on sám, Zlatáka Joea, navazuje vlastním vyprávěním o něm. Až teprve uspokojí svou touhu čtenáři přednostně představit tuto postavu, vrací se k Žralokovi Štejnovi:

[...] *přivedl Micka Žraloka Štejna. Už delší dobu naznačoval, že je potřeba se rozšířit... hele, v našem rodném městě je náhle asi třicet tisíc Američanů, Potoku, di a zjisti, [...] a já přivedl Zlatýho Joea.* [...] [2, s. 49]

Nevěrohodnost vypravěče je posílena samotným obsahem vyprávění, kdy jsou v rámci enumerace za sebe řazeny mnohdy více či méně absurdní skutečnosti. Některé z nich čtenář stejně může akceptovat v rámci znázorněného fikčního světa nebo je chápat jako nadsázku, parodii, ironii, výsměch či například jako jakési tajné argotické pojmenování z jakéhosi tajemného světa, do kterého

on sám nepronikl. Vedle nich však v textu ještě existují jakési zašifrované nesrovnalosti v rámci chronologie příběhu, kterých si můžeme povšimnout. Jako například šifra nebo „chyba“ o doktorových dospívajících dcerách, které se ztratily u studně; ta se v textu ztrácí, protože je zde nabídnuto několik kontrastních situací a „absurdit“ v horlivém popisu děje:

[...] *Bohler rukama vztaženejma k nebi a příšernejma mezinárodníma nadávkama krotil Laosáky, David podával policajtům v prvních řadách květiny, Doktor na ně z okna pitevný hulákal: byl to muj syn nebo váš, fízlové hnusný! Doktorovy dospívající dcery se věšely na bůvolí kopí a drobotina pobíhala sem tam a tlumočila.* [...] [2, s. 60 – 61]

Nejen čtenář, ale i sám vypravěč se snaží v proudu vyprávění nalézat řád. Často „se zapomene,“ odběhne, ale zároveň si toho je vědom a snaží se sám sebe usměrňovat :

[...] *Ale zpět od zábav s hračkami k obchodnímu podnikání: Žralok čekal Mesiaha stejně jako my* [...] [2, s. 58]

Význam vypravěče a vlastně i jeho přítomnost v textu je podtrhována občasnými hodnotícími komentáři typu *když to řeknu krátce* ale také *bojím se to napsat* apod. Zde tedy zřejmě dochází k opětovnému prolínání dvou vypravěčských subjektů, metadiegezi. Vypravěč dokonce pronáší promluvy v 2. osobě jednotného čísla, tedy jakémusi fiktivnímu adresátovi. Jsou to věty, vystupující ze samotného vyprávění, komentáře mající jistou komunikační funkci a předávající metaforou např. obecná lidská moudra, čímž vypravěč posiluje také morální stránku románu:

[...] *Vždyť kdybys nevěřil, že ti vesmír dá aspoň šanci...tak co potom... blbej konec bez začátku...* [...] [2, s. 55]

[...] *A my jeli jak bičovaný psi zapřažený do společnejch saní, s kterejma prostě musíš dorazit, abys neumrz v nehostinným kraji, protože v okamžiku, kdy zastavíš, zmizí tvuj čas.* [...] [2, s. 59]

V metatextové rovině se ovšem objevuje vypravěčova adresnost mnohdy propojená s jistou autorskou sebereflexí psaní, která je zjevnější než ve výše uvedených příkladech:

[...] *...a tak šel čas...bratře, nebo nějaká malá sestro v budoucnosti plný tajemství, jestli se snad shodou více či méně náhodnejch okolností potkáme...*[...]
[2, s. 66]

[...] *Tehdy jsem tam, lovci a náčelníci, psal knihu, psal jsem jí (sic!) už jen vlastními slovy [...] taková menší pornografie s humanistickým nábojem, navíc pragocentrická, bylo to, laskavá eventuelní čtenářko a zvědavko, lehčí zboží [...]*
[2, s. 159]

Tato adresnost má i určitou nadčasovou funkci, vypravěč si je v metatextu vědom toho, že román mohou číst i další budoucí generace; můžeme zde nalézt určitou skrytou didaktickou rovinu díla.

Vypravěč zde tedy plní mnoho funkcí a stejně jako je nepopsatelný příběh tohoto románu, tak i vypravěčské hlasy, ono „*míchání vyprávěcích technik*“ dotváří již zmiňovanou mnohohvrstevnatost textu. Dominující VS quasiautobiografického vypravěče v 1. osobě je tedy prvkem stmelujícím vyprávění, ovšem ostatní vypravěčské hlasy, které se v textu objevují prvkem naopak rozrušujícím. S touto ambivalencí vnímání Topolových textů se můžeme setkávat téměř pravidelně.

2.2. Noční práce: Dynamizace vyprávěcích struktur

Motto: [...] *Píšu novou knížku. Snažím se moc nerozjíždět, ale nejde mi to. Pokouším se o lineární vyprávění, ale vždycky mi do toho vlezou nějaký shupy, odbočky, klienti, jak teď říkám postavám, začnou vyprávět svý. Někam se to splašeně rozběhne. [...]* [3, s. 126]

[...] *Nová knížka zase není ten lineární, přehledný, vybroušený tvar. Zatím to nemám dopsané a nemůžu najít těch potřebnejch čtrnáct dnů, abych se zastavil a dodělal to. To je ale pitomý, deprimující nomádství. Tuhle knihu jsem psal zatím na devíti místech. Toužíš po sevřený knize a píšeš ji na devíti místech. Tak to asi těžko. [...]* [3, s. 134]

Noční práce je románem, který představuje v lecčems zlomové dílo v Topolově poetice. Ať už si budeme v posloupnosti edice jednotlivých próz všimnat změn markantnějších, jako je například topos hlavní osy děje, kdy z tzv. městských próz (Sestra, Výlet k nádražní hale a Anděl) přecházíme do „venkovských“ (Noční práce, Kloktat dehet), také dominantní čas děje příběhu, kdy v „městských prózách“ převládá náznakově doba porevoluční (tedy krátce po roce 1989) a ve „venkovských“ rok 1968, nebo změn o něco méně markantnějších, např. dynamizace vyprávěcích struktur patrná v perspektivizaci vyprávění nebo v porovnání s románem Sestra jaksí ještě „skrytější“ metatextová rovina (viz kapitola 4.1.) apod.

Stejně jako v románu Sestra, ani v Noční práci příběh není zdaleka tím stěžejním bodem našeho zájmu zkoumání, ačkoliv jej lze zrekonstruovat v poněkud povrchovějším nahlížení textu daleko viditelněji než v románu Sestra. Z hlediska vyprávěčského je perspektivizace vyprávění, která jaksí „kráčí ruku v ruce“ s ednoforickým odkazováním v textu formou určité autorovy textové „hry“ se čtenářem. (viz kapitola 4.1.). Proto ani v románu Noční práce není jednoduché rekonstruovat příběh, pokud je nám jedna skutečnost předkládána několika perspektivami nebo dokonce několika perspektivami různých postav

(viz kapitola 3.2.). Perspektivizace vyprávění je sice dynamizujícím prostředkem v rovině vypravěčské, ale zároveň ve vzájemném působení s kompozicí díla a elipsovitostí (v užším pohledu) či fragmentárností (v celkovém) dává románu jinačí rozměr. (viz kapitoly 3.2. a 4.1.).

V detailnějším náhledu do vyprávění to v Sestře byl vypravěčský proud víceméně „jednolitě“ překotné promluvy quasiautobiografického vypravěče v 1. osobě, kdežto v Noční práci nacházíme novou rovinu perspektivizace vypravěče skrze postavy, jež je určujícím prvkem dynamizace vyprávěcích struktur.

V naší práci se nebudeme podrobněji věnovat jazyku, nicméně fokus skrze postavu se projevuje in actu také právě v jazykové rovině. V Sestře se uplatňují mnohé jazykové vrstvy (hovorová a obecná čeština, argot i okazionalismy nebo vlastní autorská pojmenování), text se vyznačuje jistou metaforičností apod., ovšem ve vzájemném porovnání s Noční prací zde existuje určitý posun právě od rozvláčných dlouhých enumerací ve vypravěčově proudu řeči v Sestře k nápadně krátkým a úsečným větám v Noční práci.

[...] Proto mě tak berou indiánský příběhy. Jazyk ořezanej až na kost. Barevný vyprávění, meandrovitost vět – to je vždycky dekadence. Bohatej a přepychovej jazyk dělá z vyprávění obžerství a sebeopojení. Doslova luxus. [...] Chtěl bych jazyk kost, ale mám strašně rád i všechny ty příměsi, jazykovéj plevel, strusku, nános. Já mám jazykovou obsesi, používání jazyka mě fascinuje. [...] [3, s. 113]

V Noční práci je jazyk postav (nejčastěji v rozhovorech) touto úsečností „poznamenán“ nejpatrněji v promluvách dětských postav (Ondra s Malým, vesničtí kluci mezi sebou apod.) zřetelně se tu setkáváme s dětskou interpretací skutečností, přičemž také jazyk vypravěče ve 3. osobě je často jaksi kontaminován perspektivou dětské postavy: *[...] U dveří stály boty, červené střevíčky. Takovým máma říkala lodičky. Tatínek je nohou, jedním obratným pohybem, zašoupl pod postel. [...]* [6, s. 11]

Vraťme se ovšem opět k perspektivizaci vyprávění. Nejedná se jen o perspektivu vyprávění skrze postavu v rovině jazykové, ale také v rovině příběhové. Zde pak hraje určitou roli i nedořečenost, jež může být postupně doplňována endoforickým odkazováním v textu. Jedna situace je nám podávána z několika perspektiv (ať už jedné postavy ovšem ocitnuvší se v jiném prostředí nebo vícero různých postav). Například Zuze, která se vyskytuje na různých místech v jejím vnitřním monologu „zní v hlavě“ několikrát stejná věta v různých variacích (zřejmě proto, že si větu zaslechnutou v hovoru pokaždé ani ve skutečnosti nepamatujeme explicitně přesně; autor tedy vyjadřuje plastičnost mluvního aktu, ačkoliv se zde jedná o vnitřní řeč). Zuzin vnitřní monolog v seníku: [...] *Večer příd', uklid' tu, zameť. Připrav stůl prostředňák, řekl táta. Až večer.* [...] [6, s. 75-76] Tuto výpověď ve vnitřním monologu reprodukovanou, a tedy pozměněnou nalézáme znovu v textu na s. 195, kdy je Zuza v hospodě a ve vnitřním monologu se jí snaží jaksi upřesnit: [...] *Táta řekl: Večer akorát zameť, připrav stůl prostředňák. Pak si di, plav vodsad.* [...] [6, s. 195] Ačkoliv graficky naznačená (dvojtečkou) přímá řeč může působit jako děj in actu v přímé řeči, z kontextu můžeme usoudit, že je pouze součástí Zuzina vnitřního monologu. Stejně tak (in actu) ovšem můžeme vnímat tátovu odpověď (jedná se zde tedy zřejmě o přímou řeč, již ovšem scházejí uvozovky) na s. 198: [...] *Co se stalo? zeptala se táty. Trochu to tady pofackuj, připrav prostředňák, di si.* [...] [6, s. 198] Z toho vyplývá, že hranice mezi tím, která věta probíhá in actu v ději (a je tedy součástí rozhovoru) jen těžko určíme. Neustálé prolínání vnitřních monologů, dramatizovaných scén a dílčích vyprávění je typickým rysem románu Noční práce, a tudíž značně přispívá k jisté ambivalenci vnímání textu.

Perspektiva dvou (i několika) postav se v textu objevuje také. Například Ondrova perspektiva na s. 18: [...] *Kopal [Ondra] do drnů, skopával je do vody.* [...] [6, s. 18] je nám následně podána ze Zuziny perspektivy, která ho pozoruje, s. 21: [...] *Malej kluk. Kope drny do vody.* [...] [6, s. 21] Přitom tato dvojí (či vícená) perspektiva není v textu ničím ojedinělým, máme tak pocit, že „vše“ už bylo (nebo bude, protože se jedná o endoforické odkazování zpětné i formou analepsí) v textu „řečeno“, často ovšem v novém kontextu. Někdy dokonce tyto

dvě perspektivy na sebe přímo v textu navazují (podobně jako funguje přímá řeč nebo úseky scénických popisů v endoforickém odkazování viz kapitola 3.2.). Na s. 194 jsou patrné dva graficky oddělené segmenty textu, v tom prvním běží Ondra kolem hospody: [...] *Tak jo, řekl Ondra a zas se rozeběhl. Minul hospodu, běžel do kopce.* [...] [6, s. 194] V druhém segmentu probíhajícího Ondru vidíme ze Zuziny perspektivy, oknem z hospody, v níž se Zuza nalézá: *To je vono, řekla si. Hned šla od okna. Nechtěla, aby ji zahlíd. Určitě by vešel dovnitř, celej rudej, visel by na ní očima. Dal by minci na pult, řek by: Kofolu!* [...] [6, s. 194] Velmi důležitým faktorem ovlivňujícím „zařazení“ těchto endoforických odkazů je znalost celkového kontextu textu jako celku i kontextu jeho jednotlivých kratších segmentů.

Fokus skrze dětskou postavu tu není jediným (ačkoliv co do kvantity textu četnějším) - fokus skrze postavu dospělou se zde objevuje také – např. v dílčích (rámcových) vyprávěních esenbáků Frídy a Nachtigala, strýce Polky, báby Ferdinandky aj. Segmenty textu, které představují určité scénické popisy přírody a uvozují následující vyprávění jsou často parcelovanými výpověďmi, ovšem jsou vždy velmi podobné, a nezáleží přitom na tom, k fokusu které postavy se vyprávění vztahuje, nejsou tedy kontaminovány řečí postav, ačkoliv tohoto dojmu z jejich úsečnosti můžeme nabýt, a na základě této podobnosti je přisuzujeme právě vševědoucímu vypravěči:

[...] *Kůra stromů visela v cárech, na kmenech zůstaly po krách jizvy jak po seknutí, větve stromů šátraly v hlubině, v jámách vody zelenavých mechem a hnijící trávou praskaly bubliny.* [...] [6, s. 9]

Někdy ovšem z tohoto řekněme prostého vypravěčova scénického popisu přecházíme k perspektivě postavy prostřednictvím sdělení, která na základě kontextových znalostí textu (motivů, předešlého vyprávění apod.) identifikujeme jako vnitřní monolog postavy:

[...] Z kamenů šlo teplo. Kolem Hlavy rostla trocha trávy. Někdy dávno tu asi byla louka. Skály se štípou samy od sebe, drolej se. Nakonec všechno přikrejou šutrma. Tady nebyly pole, tady ne. Kolikrát se tudyma vlek za Nachtigalem. A od něj. Mohl zkratkou přes Buny, nechtělo se mu. [...] [6, s. 82]

Nebo naopak na prvním místě stojí věta vnitřního monologu a následuje prostý scénický popis:

[...] Tohle sou Buny, řekl si Frída. Tady byly Buny. Svítil na ně měsíc. Ze stavení zbyly jen kamenné podezdívky. Mezi nima pár nejsilnějších trámů, které plameny nezničily. V létě se trámy hýbaly hmyzem. Mezi třískama, co vyštípaly kulky, se líhly larvy. Stopy po kulkách byly i ve zborcených zdech. [...] [6, s. 136]

Nechybí ovšem ani víceméně přímá perspektiva postavy, ve které se části scénického popisu mísí s vnitřním monologem :

[...] Začalo sněžit, to mi bylo jedno. Klušu. Jako vlčice. Klušu, mráz za patama, břicho pořád před sebou, na tenhle svůj buben bych teď mohla bubnovat [...] [6, s. 243]

Perspektivizace vyprávění také vnáší jakousi zmatečnost do textu co se týče identifikace postav románu. Několika různými perspektivami různých postav dostaneme jen jakési její možné varianty. Například postava Eluzíny, která je nám předkládána z perspektivy Ondrovy matky náznakově jako malá holčička, co se její vinou zřejmě utopila, se v textu „objevuje“ několikrát, a to z perspektiv různých postav, jež se o tom, odkud přišla dohadují v rozhovoru (Fejfarová, Škvorová, Berka, „žena u okna“ s. 228): *[...] Nechej toho, řekla Fejfarová. Den Eleuzíny. Jo. / Pamatuju se, to víte, že jo, dyť sme tu sami mezi svejma, řekla žena u okna. Holčička hezoučká, bloncka, šatičky měla městský a klobouček, panenka, radost se podívat. / Ale prosim tě, co to meleš? řekla Škvorová. To sou nesmysle, co říkáš. Spletla ses. Dyť přišla z lesa, jak zvířátko, jako divoška, vod cigánskýho táboráku upopelená, nemytá, břicho nafouklý. Ke konci války to bylo. [...]* *Ženský! Jakejpak konec války, řekl Berka. A jaká bloncka? Žídě to bylo, dyk je*

házeli lidi z vlaku [...] Co to breptáš? Všechno semeleš dohromady, ty starej popleto potrhlej! Žena ztišila hlas. Po bláznivým Kunhartovi byla ta holčice. Žádný židě. Depak! Němkyně malá. To Kunhart ji držel ve vodlehlym baráku. Holka nemluvila po našem. Až dyž zdech, neřád jeden, přišla. Mělo hlad, mládě ubohý. K holčičímu vohni přišla! Vytáhla kapesník. Tekly jí slzy. [6, s. 228] Dále z perspektivy Malého tlumočícího svému bratrovi Ondrovi rozhovor s vesnickými děvčaty, jež ho utěšovaly, že se Eluzína neutopila, ale jen někam odešla (s. 170 - 171): [...] *A holky říkaly, že to není žádná pravda. / Co? / No ta hrozná věc. Že se máma namazala a holčička spadla do vody. Prej to tak nebylo, vůbec ne! / Hm. To už je dávno. / Holky říkaly, že holčička zas vod mámy normálně vodešla. Dyť předtím přišla. Máma byla zlitá, tak to nepoznala, no! Třeba holce spad do vody akorát klobouček. A myslej si, že uplavala celá. Ale vona jen vodešla, chápeš? [6, s. 170-171]* Podobných příkladů bychom v textu mohli nalézt ještě několik a takto obsáhle jsme citovali, aby bylo dostatečně patrné, že nabízených variant se v textu nachází mnoho. Pro interpretaci nebo samotnou rekonstrukci příběhu je nám tedy předloženo několik „variant“ jedné postavy, přičemž perspektivy postav, které nám je předkládají jsou jaksi více či méně zpochybněny modalitou nejistoty mluvčích vyjádřenou ať explicitnějším způsobem v jazykové rovině například slovesy *památovat se*, *splést se*, nebo slovy *popleto*, *depak* apod., nebo už samotným kontextem, kdy na základě charakteristiky postav víme, že se jedná o postavu jaksi „nevěrohodnou“, která například pije alkohol apod.

Navíc doplňováním míst nedourčenosti můžeme postupně vyloučit alespoň některé z nabídnutých variant. Například situace s postavou Staré, která „mluví s duchem“ Ondrova zemřelého dědečka prostřednictvím Ondry jako média, koresponduje s již v textu zmiňovanou charakteristikou malé holčičky s nafouklým břichem z její vlastní perspektivy [Staré]: [...] *,já byla malá holka a zůstala sem v lese. Ve dne sem byla zalezlá, v noci sem courala a hledala lidi. Všechno, co roste, se dá jíst, tak se mi nafouklo břicho. [...]* [6, s. 214]. Pak tedy výše zmiňovanou charakteristiku holčičky můžeme vyloučit z nabízených variant pro postavu Eluzíny.

Perspektivizace je tedy dynamickým prvkem textu románu *Noční práce*, a to nejen v rovině vyprávění a jazykové rovině, ale také do něj vnáší jistou nejednoznačnost. Například pro samotnou rekonstrukci příběhu románu představuje důležitý faktor. V úzké souvislosti s jistou nedořečeností a endoforickým odkazováním přispívá v rámci percepce textu k jisté ambivalenci vnímání, potažmo interpretaci celého díla (podrobněji viz kapitola 4.1.).

3. Geneze fragmentárnosti

V souvislosti s Topolovým prozaickým dílem se často hovoří o jisté fragmentárnosti dobře patrné například z kompozice, ale z hlediska interpretace také v otevřeném konci, jisté nedorečenosti či elipsovitosti (v rovině větných struktur zvláště v Noční práci) a náznakovosti v rovině metatextové. My se v naší práci budeme snažit poukázat na to, že i v této kategorii zejména v románu Noční práce dochází k jistému vývoji.

3.1 Fragment aneb Sestra jako kompoziční labyrint

[...] Jak napsal už před dávnými lety Aristotelés ve své Poetice, nejdůležitějším rysem narativu je osnova (plot). Dobrý příběh má začátek, střed a konec, které vytvářejí souměrný celek bez zbytečných vedlejších částí. Ostatní rysy narativu – postava, místo, řeč atd. – představují pouze doplněk hlavní podstatné složky, kterou je osnova. [...] [7]

Fragmentárnost je z hlediska kompozice dozajista jedním z hlavních rysů Topolovy prózy a jak jsme již zmínili výše, projevuje se v několika rovinách, nicméně u obou stěžejních románů, které v naší práci zmiňujeme v určité opozici (Sestra, Noční práce), ji lze reflektovat jako „pouhý“ povrchový rys.

K fragmentárnosti v románu Sestra odkazují v rovině kompozice právě některé kompoziční principy a otevřený konec (viz kapitola 3.4.). Na druhé straně se i zde setkáváme s principy, které linearitu vyprávění podporují (viz níže).

[...] I když můžeme pozorovat tendenci k tomu, že se v literárním díle uplatňuje ten či onen kompoziční typ, vždy v něm mohou fungovat a zpravidla fungují v téže nebo v jiné rovině (v mikrokompozici) další kompoziční typy, projevující se méně výrazně. Spíše než o kompoziční typy jedná se vlastně o kompoziční principy a jejich kombinaci, spolupůsobení v různých proporcích a intenzitě, o oscilaci kompozice mezi těmito principy, z nichž některé se mohou jevit jako základní, jiné jako vedlejší. [...] [8, s. 422]

V románu Sestra můžeme nalézt téměř všechny kompoziční principy (postupy), a to v různé míře. Nelze proto jednoznačně určit ani kompozici tohoto díla (stejně jako např. žánr). Text je natolik „různý“, že označit některý z uplatněných kompozičních principů za dominantní by mohlo být v tomto případě zavádějící. Lze tyto principy ovšem rozdělit na ty, které soudržnost textu narušují (pásmová kompozice, kompozice typu tříště, rámcová kompozice)

a na ty, které naopak soudržnost textu podporují (kompozice typu proudu, kruhová nebo zrcadlová kompozice apod.).

V rovině mikrokompozice má obě tyto vlastnosti metatextovost; náznaky, jež v podstatě plní obě funkce, spojují např. ve smyslu pomyslné řady podobných motivů, podobných náznaků endoforickým odkazováním v textu a rozpojují ve smyslu jisté fragmentárnosti obsahu sdělení a zároveň tak „narušují“ plynulost určité části textu. Jsou to například útržkovité epizodní příběhy, vnitřní monology vypravěče, které se střídají s dramatizovanými scénami, v metadiegetické rovině jistou vypravěčovou sebereflexí v aktu psaní v úvodu románu apod.:

[...] A jak to všechno začalo? Pokud chci ohledat své stopy tehdy... v paleolitu... musím mluvit o tom, jak jsme šli s Bárrou po náměstí plném Němců, a udělám to, protože tam jsem začal cítit pohyb, tam dostal čas barvu a chuť, tam mi začal karneval.

Šli jsme po náměstí plném uprchlíků, teď měla Praha, sevřené město, Perla, ten jeden bod na mapě za dráty, svoje uprchlíky. Budu psát o tom, jak to začalo, a musím se jednou rukou chytit stolu [...] [2, s. 7- 8]

[...] Sáhnu po Ohnivý vodě nahoru do police, z druhý strany po ní hmatá ruka, dotknu se náramku, má okousaný prsty jako já, ale jeho ruka je snědá, je cítit kouřem, je mozolnatá, plná oděrek, já už nemám mozoly, už ne, sevřem lahev každý z jedné strany, ale jeho ruka [...]

Už ne, řekli jsme si. Spolu. Tehdy s ní. Už nevím, kdo z nás tak promluvil. Naše přátelství, to byl vlastně úsvit firmy, budoucí společnosti, to byl základ, s Malou Bílou Psicí jsem žil, [...] [2, s. 8]

Ani výše citované části textu, jež v aktu čtení vnímáme jako roztříštěné, asociací za sebe volně řazené mikropříběhy nebo jakési vsuvky, ovšem vždy nejsou zcela bez návaznosti na další motivy, další příběhy či jejich části. Setkáváme se zde totiž také s jistou mírou endoforického odkazování, jež svým charakterem poukazuje na kruhovou nebo zrcadlovou kompozici.

Fragmentárnost, potažmo „roztržitost“ textu, která odkazuje ke kompozici typu tříště nebo tkáně, spatřujeme také v rovině mikrokompozice – stavba vět s četnou apoziopézí apod.

S fragmentaritou textu románu také souvisí pásmová kompozice. Můžeme ji pozorovat jak v úrovni makrokompozice, tak v úrovni mikrokompozice. Z hlediska makrokompozice můžeme jako jednotlivá pásma vnímat ty kapitoly, které jsou vloženy do „hlavního“ příběhu, a tedy odbočují a střídají se tak v rámci celého textu s proudem vyprávění, které chápeme jako „hlavní“. Jsou to např. rámované příběhy (kapitola 6, 9, 11, 13 aj.). Z hlediska mikrokompozice jsou tato pásma, potažmo „mikropásma“, jež se mnohdy realizují na úrovni odstavců či dokonce vět, nejzřetelnější v úplném úvodu románu, v první kapitole, kde se střídají v rychlém spádu (viz např. citace výše). V neposlední řadě můžeme jako takové pásmo označit i nenarativní složky textu, četné dramatizované scény, tedy dialogy nebo jejich výseče, které protkávají text. Pro interpretaci považujeme vnímání významu jednotlivých pásem a jejich propojování za velmi důležité.

[...] Neboli pásmová kompozice se svými důsledky v rovině žánru a textu se stejně jako ostatní s linií se potýkající kompoziční typy konstituuje ve snaze vytvořit jiný model světa, než který se rýsoval za kompozicí lineární – model kinetický či proměnlivý, pracující s relativitou, nejistotou, proměnou hlediska. V tomto modelu je postupnost „nahrazena“ simultaneitou, jediná linie vícerymi liniemi-pásmy, která běží paralelně anebo se do sebe různě zaklesávají. Pásma se vydělují a staví ve jménu různosti proti sobě jako různé pohledy na svět, různé lidské možnosti, různé „příběhy“, různé „romány“. Zároveň je zřejmé, že vnímání tohoto modelu klade na čtenáře značné nároky – dílo s pásmovou kompozicí aktivizuje čtenáře, jenž je nucen sám si text spojovat a tedy i interpretovat. [...]
[8, s. 416]

Rámcová kompozice také svým způsobem narušuje linearitu příběhu. V textu se objevuje v různých variacích.

Dekameronský typ navození narativní situace můžeme poprvé zaznamenat v kapitole 6, v níž si postavy románu vyprávějí své sny v rámci tzv. sebekritiky, která má ve „společenství“ postav až mýtotočný význam. Je zde zdůrazněn i synoptický název kapitoly („Měl jsem sen“.), který – na rozdíl od všech ostatních názvů kapitol prvního dílu – má charakter přímé řeči. S neznačenou přímou řečí se koneckonců setkáváme ve všech dramatizovaných scénách. Doležel se například této problematice věnuje podrobněji v *Narativních způsobech v české literatuře* (Český spisovatel, 1993) a tvrdí, že: [...] *tím, že se přímá řeč vzdává grafických znamének, přijímá automaticky záporný distinktivní znak vypravěčské promluvy. Neznačená přímá řeč je graficky neoddělená a neodlišitelná od vyprávění.* [...] [9, s. 21]

Typ vyprávění nad propastí (Hodrová) se pak objevuje na jiném místě textu, v kapitole 11, v níž postava Žraloka, na kterého se při „sebekritice“ nedostalo, dopovídá svůj sen už po *rozpadu kmenu*. Rozpad kmenu tu (podobně jako v Tisíci a jedné noci Šeherezádinu hrozící smrt nebo ve Švejkovi válku) můžeme považovat za onu „propast“.

Naprosto jinou dimenzi vnímání textu přináší kompoziční typ nalezeného rukopisu (Hodrová). O tomto typu mluvíme v případě, že se explicitně v textu „mluví“ o textu knihy, což se děje v dalším rámcovém příběhu v kapitole 9 prostřednictvím postavy Jíchy, kterého na základě jistých podobných biografických rysů můžeme vnímat jako jakési autorovo alter ego a to, co „říká“ jako sebereflexi psaní: [...] *A já černý díry začal vyhledávat, protože se něco stalo...už jsem nechtěl psát...bál jsem se...ale nešlo to zastavit, kniha začla žít svým vlastním životem a sytila se mnou, a jak rostla, vytlačovala mě z pokoje ven na mráz,* [...] [2, s. 159]. V kurzívou odlišeném textu, uvedeném jako „Jíchovy papíry“ pak můžeme shledávat v metatextové rovině jakýsi „návod“ nebo spíše pomyslnou pomůcku k interpretaci románu. Nově sdělené „informace“ stále posouvají text dále, dynamizují jeho vnímání.

Přesto román *Sestra* určitou linearitu zároveň nepostrádá. Ta je zajištěna opět jiným kompozičním typem – typem proudu. Proudů řeči vypravěče fungujícího jako stmelující prvek, stále udržující kontinuitu, linearitu příběhu (viz kapitola 2.1.). Dalším faktorem je již výše zmiňované endoforické odkazování a následné propojování motivů, metatextovost apod.

Na základě výše zmíněných kompozičních principů tedy můžeme v románu *Sestra* spatřovat fragmentárnost jako jeden z typických rysů na jedné straně, na straně druhé ovšem nechybí z hlediska kompozice prvky, jež vnímáme jako právě ty, které podporují linearitu.

3.2. Noční práce aneb Není fragmentárnost jako fragmentárnost

V románu *Noční práce* se s fragmentárností setkáváme také. Můžeme ji vnímat z hlediska kompozičních principů v rámcové (např. kapitola 6, Frídův příběh, nebo dílčí rámcová vyprávění Ferdinandky a jiných postav) nebo pásmové kompozici. Fragmenty úvah v rámci vnitřních monologů, jež se v textu prolínají s fragmenty rozhovorů a samotnými fragmenty příběhů nebo scénickými popisy krajiny, jsou také určitými pásmy a na fragmentárnost jako typický rys této prózy přímo poukazují (včetně elipsovitosti sdělení či parcelace vět v rámci mikrokompozice). Ovšem s přihlédnutím k četnému endoforickému odkazování ke stejným nebo podobným motivům - či dokonce na úrovni vět (nebo „již zmíněného“ v textu) – a s ním úzce související perspektivizaci vyprávění můžeme (zejména při podrobnější četbě) tuto fragmentárnost v jistém slova smyslu přehodnotit.

Jiná perspektiva další postavy chce jakoby doplnit dříve elipsou naznačenou skutečnost, ale zároveň ji tím například vyvrací. Jakoby si tak čtenář měl vybrat jednu z perspektiv, které uvěří nebo která je pro něj nejpravděpodobnější? Tato „zmatečnost“ postav i skutečností v románu *Noční práce* vede k poznání, že rekonstruovat příběh by tedy nebylo relevantní (viz kapitoly 2.2. a 4.1.). My se v naší práci budeme snažit doložit na několika málo citacích z textu, že fragmentárnost je v povrchovějším úhlu pohledu jistě patrná, nicméně právě četným odkazováním v textu naopak neustále vyvracena.

V textu například rozlišujeme kontextovou elipsu ve výpovědích, jež je prvkem koherence: *Co ti je? řekla máma. / Nic. / Neříkej! Seš bledej jak ty stěny tady. Seš bledej jak patník! Chceš jíst? / Ne. Nech mě. [6, s. 26]* a parcelaci, jež naopak rozrušuje strukturu promluvy, vznikají tak určité pauzy mezi jednotlivými úseky výpovědi (tedy také elipsy), kdy můžeme předvídat a domýšlet, je to vlastně velmi silný prvek budující napětí v promluvě, případně její pointu na konci (zejména v promluvách kluků, jako nadsázka apod.): *Nebo deš po cestě. Po náký cestě za drátama. Tam leží chlebník, vole. Vojenskej. Trochu děravej, ale*

pěknej. Sebereš ho? [6, s. 107]. Přímá řeč v dramatizovaných scénách funguje také jako prostředek vtáhnutí do děje technikou *in medias res*, na vzpomínková „vyprávění“ ve vnitřních monologích navazuje právě detailní přiblížení situace rozhovorem v přímé řeči a popisovanou situaci tak spoluprožíváme s prožívajícím Já příběhu:

[...] *Ted' seděli v poli, chechtali se. Skrz kukuřici neviděli na řeku. Mohli se koukat leda na sebe. Věděli, že starší kluci už jsou u stromu. Musíme sedět, je to jasný? poučoval je s vážnou tváří Pepa. Jo? řekl Malej a serval ze stvolu kukuřici. Jindra ho praštil přes ruku. Nejní zralá, ty vole.*

Mně mrňavý chutnaj, bránil se Malej. Sou sladký.

Mrňavý se nejedi, Pražáku blbej, řekl jeden Zásmukář.

[...] [6, s. 19]

Přičemž temporální určení pomocí adverbíí času (*ted', pak* apod.) často vnáší do textu dvojznačnost a rozrušují hranici mezi vzdálenými vzpomínkami a dějem přítomným v čase hlavní osy příběhu. Ovšem toto střídání vzpomínkových pasáží (ať už více či méně detailně přiblížených dramatizovanou scénou) je typické pro celý text románu a týká se postav dětských (Ondra, Zuza, Malej) i dospělých (Frída, Polka aj.), ale nijak markantně přítom nenanarušuje celkovou koherenci textu, často se tak totiž děje vyvolanou asociací a v některých segmentech textu je dokonce patrná zřetelná kontextová zapojenost.

Přímá řeč sice není jediným faktorem, který působí jako prostředek koherence mezi jednotlivými pásmy vzpomínek (jsou to i části scénických popisů – jediná věta, zmíněný motiv apod.), nicméně například na základě slovesa opakování ve vypravěčském komentáři k přímé řeči můžeme spojit dvě části textu, které k sobě evidentně náležejí (např. „roztržený“ rozhovor v „přítomnosti“ děje s jinou vzpomínkovou pasáží přibližující asociací něco nedořečeného, zde zkoušku, kterou musí Ondra vykonat jako něco známého pro postavu Ondry, ovšem ne pro čtenáře, tedy následuje dovysvětlení okolností). Tak je tomu např. v segmentu dramatizované scény na s. 92: [...] *Už sem ti říkal o zkoušce. Když nechceš, tak nechceš. / Tak dostaneš do držky, řekl Pavel.* [6, s. 92] Následuje

graficky oddělená část textu (vynecháním řádku): *O zkoušce se s Límanama musel bavit od té doby, co přijeli poprvé. Límani byli bratři. [...]* [6, s. 92]. Až teprve na s. 96 spatřujeme návaznost (opět po graficky odděleném segmentu textu) na nedokončený rozhovor chlapců ze s. 92: *Dostaneš do držky, opakoval Pavel. Ted' tu nemáš fotra. /Dej Pavlovi do držky a máš půlku zkoušky hotovou, řekl Milan a zasmál se.* [6, s. 96]

Dalším prostředkem textové koherence prostřednictvím endoforického odkazování jsou tedy již výše zmiňované úseky scénických popisů, které působí jako navazující prvek. První věta graficky odděleného segmentu textu - na s. 104: *Hrnec s bramborama byl na lavičce. Otevřel [Ondra] dveře do světnice [...]* [6, s. 104] – nás zpětně odkazuje na s. 58, kde je stejná situace zakomponována ve vypravěčském komentáři doplňujícím dramatizovanou scénu: *Malej vzal bramboru z kotle, škrábal ji nožikem, zvedl hlavu k Ondrovi, zasmál se a zavolal: Pod' ven!* [6, s. 58] Přičemž toto endoforické odkazování se děje zároveň skrytě užíváním synonymních výrazů a souvisí zřejmě s perspektivizací vyprávění (výraz *kotel* pro perspektivu Malého, *hrnec* pro Ondrovu perspektivu).

Podobných příkladů bychom v Noční práci mohli nalézt mnoho, jelikož odkazování v textu (retrospektivně i formou analepsí) je velmi častým jevem. Přivádí nás to k poznání, že ačkoliv jistá fragmentárnost je povrchově ihned z textu patrná, je zároveň při pozornějším čtení (jež sledování různých motivů odkazy vyžaduje) jaksi vyvracena. Tedy není fragmentárnost jako fragmentárnost.

3.3 Fragment aneb Poetika začátku a konce

[...] *Začátek a konec vymezují prostor literárního díla jako „konečného modelu nekonečného světa“ /Potkan 1990 (1970), 241/. Patří k významově nejexponovanějším místům literárního díla a jejich pojetí svým způsobem určuje kompozici a charakter celého textu („paradigmata kompozice jsou v západní tradici paradigmata zakončení,“ píše Paul Ricoeur /Ricoeur 1984, 35/). [...]* [8, s. 317]

Fragmentárnost je v kategorii poetiky začátku a konce opět o něco patrnější v románu *Sestra* než v *Noční práci* a úzce souvisí s interpretací díla. Ačkoliv naše práce má spíše charakter analyticko-popisný a nezabývá se interpretací jednotlivých Topolových próz, fragmentárnost je i v této kategorii důležitým faktorem, jelikož působí i při rekonstrukci příběhu. Román *Sestra* můžeme tedy i z hlediska jeho interpretace považovat za nezavršený nebo otevřený, protnaný jistě patrnými metatextovými signály (viz kapitola 4.1.), skýtající svou formou i obsahem ještě více možných interpretací, než je tomu u děl s poněkud jednodušší kompozicí, jež můžeme vnímat poněkud jednoznačněji. Sám autor jako by si byl vědom toho, jak složitý text vytvořil - nabádá nás, čtenáře, na mnoha místech v metatextové rovině textu, abychom „*hádali*“ a modalitu nejistoty vyjadřuje i mnohdy opakovaným „*sou různý možnosti*.“

Také od druhu začátku lze například předvídat kompozici románu, může naznačovat, jakým směrem se bude dílo ubírat nebo možné varianty interpretace apod. Hovoří se dokonce i o významu první věty textu.

[...] *První věta mi hodně pomohla. Bylo to pro mě takový zaklínadlo. Pavel Zajíček má ve svých textech „lidi krve“. Petr Placák má v Medorkovi „lidé hoven“. Já jsem začal „lidé tajemství.“ Měl jsem první větu a byl mi jasný konec a poslední věta. Vždycky musím mít poslední větu, ke který se celým textem dostávám. [...]* [3, s. 121]

V Topolově Sestře zní první věta románu takto: *Byli jsme lidi Tajemství.* [2, s. 7] Ta věta má mnoho významů a rovin, ze kterých ji můžeme jako čtenáři nahlížet. V prvním momentu slibuje možný „příběh s tajemstvím,“ sugerující dobrodružství a napětí. Můžeme se pak dotazovat, co je tím tajemstvím. Navíc majuskule ve slově tajemství klade na toto slovo důraz, vypravěč přikládá tajemství velký význam. To, že se to ovšem hned na začátku nedozvíme, je opět prvek, který vytváří napětí.

Dále autobiografický vypravěč v 1. osobě sám sebe i další postavy románu tímto někam zařazuje. Pokud pak budeme přikládat význam jednotlivým útržkovitým vyprávěním, jež líčí exodus Němců v roce 1989 v kontextu s touto větou, můžeme ji interpretovat jako náležitost k nějaké generaci, možná k té, co tento rok zažila. Přijímáme tuto úvodní klauzuli – ne nepodobnou pohádkovým začátkům – jako platnou, jež má uvést do zobrazovaného fiktivního světa. Tudíž ji můžeme také vnímat jen jako možnou kulisu důležitou pro charakteristiku postav. Pokud propojíme výše zmíněné Topolovo „svědectví“ o zjevné inspiraci jinými díly, mající tedy charakter literární aluze, s tímto kontextem, můžeme význam této věty spatřovat ještě v metatextové rovině románu. Zde se nabízí možnost vnímat onu větu jako možné zařazení mezi autory poslední vlny undergroundu, vezmeme-li v potaz, že Zajíček i Placák patří k Topolově generaci věkem i zaměřením.

Celý román Sestra je svou otevřeností a nejednoznačností takovým pomyslným tajemstvím. Je to ovšem také jeden ze základních motivů (podobně jako motiv sestry), který prolíná celý text. Několikrát se v textu objevuje náznak, co vlastně Tajemství znamená, např.: [...] *Tajemství se týká malejch tvorů... nehotovejch, těch který se nedokážou bránit...* [...] [2, s. 52], nikde ovšem explicitně nezazní jasný výklad.

Začátků je v *Sestře* také několik. Podobně jako u běžných vyprávění s klasickou lineární kompozicí je čtenář uveden do jakéhosi shrnujícího vypravěčského ohlédnutí se do minulosti, posléze však vypravěč znejistí a sám své vyprávění usměrňuje, snaží se „nalézt nit“, začátek (viz kapitola 2.1.), přitom však úvodní útržkovité segmenty vyprávění hemžící se místy nedourčenosti nemusíme být schopni zařadit v časové posloupnosti, orientovat se v zobrazeném prostoru, protože text explicitně s těmito úvodními prelimináriemi čtenáře neseznamuje. Toto „rozvolnění“ v úvodu vede k tomu, že začátek tohoto románu bychom možná měli vnímat v rámci celé první kapitoly. Sám vypravěč jednotlivé útržky vyprávění přirovnává k překrývajícím se střepům, do úvodu textu jsou vkládány vnitřní monology, úvahy, dialogy in medias res apod. Velký význam má první věta níže citovaného segmentu textu, poněkud vytržená z kontextu, nebo přinejmenším prokazující jistou neúplnost sdělení, přesto nepůsobí rušivě v rámci textu: *Už ne, řekli jsme si. Spolu. Tehdy s ní. Už nevím, kdo z nás tak promluvil. [2, s. 8]* (dokonce kontextově jaksi zapadá do předchozí úvahy o Ohnivé vodě). Touto větou se tvoří jakýsi oblouk mezi začátkem a koncem románu.

[...] *Mezi začátkem a koncem se klene oblouk, přičemž jejich propojení bývá zvýrazňováno jejich podobností, „návratem“ do výchozího stadia – pouze zdánlivým, neboť k němu dochází na jiné úrovni, dané už jen tím, že se mezitím odvinul celý text. První věta může být dokonce „totožná“ s poslední větou, výchozí situace (ve své vnější podobě) se situací závěrečnou, takže se vytváří iluze nekonečného příběhu s kruhovou (zrcadlovou) kompozicí. [...]* [8, s. 326]

Na konci románu je tato situace znázorněna dialogem: [...] *Už se neopustíme, řekl jsem. Už ne, řekla jsi ty. [...]* [2, s. 455]. Skrývá se zde samozřejmě ještě metatextová rovina tohoto „dialogu“ odehrávající se skrze text, neboť celý román můžeme interpretovat jako dopis určený sestře: [...], *než mi hráblo a já začal s tímhle vlastním, s tímhle dopisem sestře...* [...] [2, s. 445]. Spojováním různých motivů pomocí endoforických odkazů s metatextovou rovinou (ta působí jako jeden z faktorů ovlivňujících interpretaci) můžeme dospět k náznakové smrti hlavního hrdiny románu (viz kapitola 4.1.).

Kategorii poetiky zaatku a konce u románu Noční práce nahlzme jako jednu z urujch pro interpretaci tohoto díla (viz kapitola 4. a 5.).

S jistou podobností zaatku a konce se setkáváme i zde. První odstavec textu (preliminrie vyprávění), scenick zaatek, je tu sledem obrazů, popisem zimní krajiny, potamo řeky s jejími narejcmi krami: [...] *Kry rozbíjely břehy, voda pod ledovou krustou v meandrech a slepých ramenech tepala krajinou, v zimě byla řeka v bl krajině jedinm pohybem, kry se převalovaly jedna přes druhou,* [...] [6, s. 9]. Toto úvodní zobrazení prostřd ovšem jaksi „nekoresponduje“ s následujícím textem, v němž dominuje zobrazované prostřd řekněme letní: [...] *Leží v loďce, vedro ho uspává, slyší vítr, vodu vsude okolo, slyší hmyz.* [...] [6, s. 9]. V aktu čtení ovšem tento zimní úvod mžeme akceptovat např. jako skok v čase představující zde rozumně zdvodnn této asoprostorov nesrovnalosti. V popisu letní krajiny, kter navazuje po graficky oddělen části textu (vynecháním řádku) totiž náznak asov posloupnosti zima – léto do jisté míry přtomm je: [...] *Kůra ze stromů visela v cárech, na kmenech zůstaly po krách jizvy jak po seknutí, větve stromů štraly v hlubině, v jámách vody zelenvch mechem a hnjc trávou praskaly bubliny.* [...] [6, s. 9].

Dominující letní krajina jako zobrazování prostor děje je pak v uritm souladu s událostmi, jež reáliemi „odpovdj“ událostem okupace v srpnu 1968. Zima se objevuje poprvé znou v segmentu textu devte kapitoly, kter nás mříže navádět k tomu interpretovat jej jako Ondřv sen, je zde ovšem stále přtomm nejistota tohoto výkladu (incipit je totiž v zpět vyvrácen: [...] **Zdálo se mu,** *že je mal zvře. Běžel po mostku. Běžel mezi nohama vesnčan, šli, klickoval, střevíce, holiny, botky s podkovama, rozedran škrply, nohy po kolena obalen hadry, skákal mezi nima. Vzbudil se s tím snem za včky. Bylo ráno. Zima. Otevřel oči.* [...] [6, s. 232]. Od tohoto momentu se text dostává trochu do jinho rozměru s náznaky, dvojsmyslnost sdělen a určitou zesílenou symbolikou (viz kapitola 4.1.)

Z vypravěčovy perspektivy, potařmo z perspektivy Ondrova vdom ve vnitřním monologu také není jednoznačné, jestli se v rámci zobrazeného prostoru jedná o lto nebo zimu (potařmo o sen nebo „realitu“): [...] *Zapad do sněhu. Ty čern tečky viděl uř dávno. Hbaly se. Mohli to být psi nebo vrány. Vrány v létě, zasmál se. Vyprostil se. Odpočval ve stoje. Kouk na nohy. Mm tenisky. A není mi zima. Divn.* [...] [6, s. 248].

Snahou o rekonstrukci pbhu pomocí odkazování k motivům mřeme dospět k jistém variantám. Napklad jestliže jeden večer Ondra usíná (v létě), je zřejm, že se neprobudí ař za několik měsíců (v zimě), stále ovšem mřeme akceptovat, že snh míře padat i v létě... Naproti tomu, pokud budeme vnímat zbytek textu (tedy od s. 232 včetně Ondrovch „otevřených o“) jako Ondrv sen, pak ve snu je všechno mořné, sen bývá pln nesrovnalostí pro lidsk rozum i co se týká času, prostoru apod. Se snovou perspektivou vypravn se navíc v textu nesetkáváme poprvé. Tak jako jsme se setkávali s variacemi postav (potařmo samotného děje) z různých perspektiv, mřeme si i z hlediska interpretace vybrat jednu z variant nabízených pmo v textu.

Dalřm pkladem časoprostorových „nesrovnalostí“ je předchozí st vypravn, jeř se vztahuje na situaci, kdy hoří v mstn hospodě po vpádu sovětských tanků do vesnice. Tanky, ale i několik dalřch časových a prostorových motivů, si na základě předchozího vypravn v kontextu spojujeme s létem, a je tudř nepravdpodobn, že by se do zimy, kdy Ondra do hospody nahlř, protože hled Zuzu, ohořel místnost nezmnila: [...] *řel sněhem k vrtkm. Ale nebořil se. Byl to jen poprařek.* [...] *Dveře visely v pantech. Náves byla rozjeřdn pásy tanků. Proběhl hospodou. V sle byly pevrřené řidle. řřepy z petrolejky a ze sklenic se válely na podlaze.* [...] [6, s. 235] (srovnej zver kapitoly 8, kter se vztahuje k situaci, kdy pijřd tank a „zastihne“ postavy jeř jsou v hospodě, s. 207: [...] *Výbuch vyrazil dveře, vysklil okna, pevrřl petrolejku.* [...] [6, s. 207]).

Zimn kontext tedy mřeme v textu považovat za určitou kulisu, metatextovou nápovědu, signál, abychom text vnímali jinak a začali si spojovat do souvislostí propojováním motivů jř řeen.

Své texty s oblibou nazýváte hrami. Existuje k nim také ideální návod pro použití?

To ne. Patřím ale k autorům, kteří by od svého čtenáře chtěli, aby skutečně přečetl každou větu. Podobně jako Milan Kundera si myslím, že pokud pořádně nepřečtete druhou kapitolu, nemůžete porozumět deváté. [...] [10, s. 12]

Nevyžadujeme, aby čtenář četl román několikrát tak, aby byl schopen jej interpretovat ještě v další z nabízených významových rovin textu. Zřejmě to nevyžaduje ani sám autor, Noční práci ale v tomto ohledu považujeme za text, který tyto možnosti jistě skýtá.

Fakt, že se s ohledem na interpretaci děj románu ocitá s blížícím se koncem textu stále na hranici „skutečného“ (ač v rámci zobrazeného fikčního světa) a „neskutečného,“ posiluje metatextová rovina, zpětné endoforické odkazování do textu, symbolika, elipsovitosť či náznakovost sdělení a perspektivizace vyprávění ve vzájemném působení (viz kapitoly 4. a 5.).

4. Geneze metatextových postupů a intertextovosti

Používáš narážky, repliky a zápletky, které v knize rozpozná jen ten, koho se týkají?

Používám, ale musejí především fungovat v souvislosti s celkem, ne jen samy o sobě. Mám hodně rád triky a fígle, narážky a odbočky k mé oblíbené četbě, ale přechásto je vyhazuju. [...] [3, s. 127]

Ačkoliv je metatextovost problematickou kategorií už svou podstatou, jelikož náznaky a odkazy v textu nejsou explicitně viditelné, román Noční práce je i v této kategorii zlomovým dílem, jelikož metatextová rovina je přítomná implicitně, poodkrývá se totiž až postupným propojováním motivů a také spolupůsobením zejména intertextovosti, perspektivizace vyprávění a symboliky.

4.1. Z metatextu „viditelného“ do „neviditelného“

Motto: [...] *...protože bůhví proč, protože někdo prostě jo a někdo ne a ty jo a ty už ne a někdo na to má a někdo ne, a proč je to v našem tehdejším dnešním světě zrovna takhle, to je taky tajemství.* [...] [2, s. 72]

Metatextovost je také dozajista jedním z podstatných rysů všech Topolových próz. Pro rekonstrukci příběhu (viz kapitola 2.2.), ale i samotnou interpretaci díla má velký význam. My se v této kapitole pokusíme naznačit, že v románu Noční práce i v této kategorii existuje jistý posun, a to z metatextu jaksi „explicitnějšího“ nebo „viditelnějšího“ (zejména v románu Sestra) do metatextu „neviditelného“ v Noční práci.

V Sestře je metatextovost jaksi patrnější už samotným „mícháním vyprávěcích technik,“ metadiegetickou narativní rovinou, kdy se v textu setkáváme s VS ich-formy u postavy Potoka a jakousi variantou vypravěče metatextového: [...] *Jestli chci vědět, jak to bylo; ta hlavní část příběhu, totiž konec, mizí někde v prázdnu, kam se vytrácí budoucnost a všichni mrtví.* [...] [2, s. 8]. Metatextovost je v tomto románu také v jistém slova smyslu explicitnější. Jsme na ni v textu jako čtenáři upozorňováni. Jedná se o jistou autorovu sebereflexi či reflexi aktu psaní, potažmo mluvení, čtení: [...], *jako by náhle...bojím se to napsat...* [...] [2, s. 63], [...] *Budu to říkat, ať to tak bylo: tys mě ve sklepě chytila* [...] [2, s. 21], [...] *Ne, její ruka zrcadlo od Číňana obrátila a tam je napsáno „Jen psi mají osud.“ Čtu si dál:* [...] [2, s. 125], navazuje kapitola 8). Mimotextové vnímání také posiluje nevěrohodnost vypravěče, potažmo autorovy „vlastní chyby“ (viz kapitola 2.1.).

Motto: [Polka] : [...] *Zmatek je to kolikrát, no, nemám pravdu?* [6, s. 73]

V románu Noční práce můžeme být také svědky jisté textové hry, kdy určitou stupňovanou náznakovostí následně vyvstává na konci pointa segmentu gradovaného popisu děje, jako je tomu např. na s. 108 – 109: [...] *Stařena pláče. Strašně pláče, slzy se jí řinou z očí, stékají po puse, skoro se dáví, chrchlá, má plnej nos...ty její kamarádky, její družky, držejí ji každá z jedny strany, těšej ji: No, no...no tak... to pláče Prošková, hrozná bába, [...]* [6, s. 108] *Neplač, muselo to tak bejt! ... Tak silnej byl, ztepilej, jinýho mít nebudu, už nikdy, nikdy... krasavec muj, drahej mi byl, cennej, celej jeho život... já ho vyplála... takový neštěstí, ach! Takový neštěstí... Škvorová už taky nabírá, chrly chrly chrch... [...]* *Takový neštěstí... krasavec to byl, ten hnědej bejček, [...]* [6, s. 109]. Pomocí náznaků, které se zpomalováním vyprávění stále prohlubují, si tak ve výše citovaném segmentu textu můžeme domýšlet, co za neštěstí se vlastně stalo, závěr citovaného segmentu je pak pointou, která je důkazem určité textové hry.

Podobného charakteru jsou i autorovy „vlastní chyby“ (viz kapitola 2.1.), které také mohou upoutat naši pozornost. Zde tuto „chybu“ (jistou nesrovnalost v časoprostoru) v metatextové rovině „opraví“ sama postava, která se jí dopustila. Z kontextu je patrné, že je ráno, dívky se probouzejí v domě Ondrova dědečka, Ondra se vrací po vykonané zkoušce domů: [...] [Frantla] : *Máš pravdu, večery jsou studené. / Dyk je ráno! Puste mě. / Ale vždyť tě nikdo nedrží, chlapče. Tvůj malý bratr je velmi statečný. Jak ten ječel a kousal, to nepamatuju. A že je ráno? No, vždyť je to jedno.* [...] [6, s. 167] Ačkoliv nemusíme tuto „chybu“ vnímat jako metatextovou hru, ale budeme ji připisovat kontextu, kdy si starý dědeček Frantla neuvědomuje, jestli je ráno nebo večer, ona ambivalence vnímání či nevnímání metatextu je jistě patrná. Patrnější „chybou“ je například záměna slova. Tak například Polka na s. 129 pronáší: [...] *Kdepak pití, páni zlatí, hypnotika, hypnotika, to je moje apatyka.* [6, s. 129] Znovu pak na s. 180 tuto výpověď nacházíme v pozměněné verzi: [...] *Kdepak pití, páni zlatí, hypnotika, hypnotika, to je moje poetika.* [6, s. 180] Můžeme ji tedy považovat jako metatextový signál odkazující k textové hře.

V románu *Noční práce* metatextová rovina jaksi postupně vyplouvá na povrch. Velmi silně zde na její vnímání působí kontextová zapojenost jednotlivých výpovědí, perspektivizace vyprávění v jistém vztahu s modalitou nejistoty (viz kapitola 2.2.) a endoforické odkazování zpětně i dopředu do textu, tedy v aktu čtení jistá elipsovitést, jež nás může přimět k tomu, abychom neustále přehodnocovali získané informace o postavách, ději v příběhu apod. Jistou nedořečeností totiž jakoby stále vyvstávají v průběhu četby otázky, na něž v textu hledáme odpověď a postupně tak můžeme mnoho vět, jež takto v aktu čtení nepůsobí, obrátit v metatextové nebo je přinejmenším označit za určitý typ textové hry. Tento postup práce s mimotextovým vnímáním považujeme v románu *Noční práce* za nový. Pomocí metafory bychom jej mohli označit s určitou nadsázkou za autorovu „hru na schovávanou“ v metatextovém dialogu se čtenářem.

V souvislosti s poetikou začátku a konce (viz kapitola 3.3.), metatextovostí, intertextovostí a symbolikou románu, se pokusíme určitým způsobem přehodnotit také interpretaci románu *Noční práce*. Pro nás byla určující poslední věta románu: [...] *I to je možný.* [6, s. 259]. Začátek, ale právě i konec bývají totiž v textu určitými záchytnými body, dokud nedočteme poslední větu textu, nemůžeme si být jisti ani tím, jak dopadne příběh... Ačkoliv se v interpretaci nechceme opírat o jedinou větu, pokud právě tu poslední budeme vnímat jako metatextovou, můžeme v *Noční práci* vnímat zpětně metatextovou rovinu v mnoha předchozích větách. Pomocí endoforického odkazování (zde tedy míněno až ex post, zpětným čtením textu) a ve spojitosti s intertextovostí a dalšími faktory (viz výše) nám Topol svým „neviditelným“ metatextem nabízí minimálně dvě možné interpretace vyskytující se jaksi in actu v textu.

Teprve od momentu děje, kdy Ondra usíná (tedy od s. 232) zesiluje také symbolika a s ní se objevivší zimní kontext popisované krajiny, který právě nekoresponduje s většinou textu, v níž dominuje zobrazovaný prostor letní. (O kontrastu zobrazovaného časoprostoru jsme se zmiňovali už výše, kapitola 3.3.)

Tuto oscilaci vnímání metatextu v zobrazovaném časoprostoru nabízí i sama postava příběhu (Malej), když se zde ptá jaksi za čtenáře: [...] *Táto proč je zima? Víš to?* [...] [6, s. 236]. Zima je tu totiž náznakově symbolem, předzvěstí něčeho zlého, nějakého neštěstí, možná smrti.

Několik postav v textu umírá řekněme explicitně (Ondrův dědeček v úvodu, esenbák Frída, Standa, Květa aj.), ale smrt je také častým motivem v promluvách nebo rozhovorech postav, které o ní filosofují. Například Polka k Ondrovi: [...] *A vida, druhý jinoch je už také vzhůru. Pojd' k nám. Zrovna si povídáme o smrti. Já tady důstojnému pánu povídám, že pevně doufám, že po smrti je konec. Co si myslíš ty?* [...] [6, s. 58]. Frída ve vnitřním monologu: [...] *Ten profesor věd je jistě už taky mrtvej. / Soudruzi, říkával, smrt je součástí života, všichni do ní vplynem jako družice do kosmu. A družice v kosmu se stává kosmem, chápete, soudruzi? Může to být i nádherné.* [...] [6, s. 85]. Standa v rozhovoru s Ondrou: [...] *Bába, jak říká, že mluví s mrtvejma. Hele! Co dyž je radiace, a lidi to nevědi? Dělej na zahradě, sou v hospodě, krměj králíky, a přitom sou mrtví. Ale nevědi to. Sou jen jako živý, jo? To si někdy myslím, řekl Standa.* [...] [6, s. 135]. Polka v Zuzině vnitřním monologu: [...] *Kolikrát se mu vysmála do ksichtu. Ted' zrovna brečela. / Srnečko, já vim. Život je těžkej, ale smrt taky není žádná sranda, to mi věř.* [...] [6, s. 195]. Podobných jednotlivých vět bychom mohli nalézt v textu románu opravdu mnoho. Působí sice pouze náznakově, ale v propojení s poslední větou textu a jistou nedourčeností, která prolíná celý text, může vést k novému pohledu v rovině interpretace. (viz níže).

Smrt jako motiv v předmětu řeči je často zároveň oslabována modalitou nejistoty mluvčích vyjádřenou v jazykové rovině (slovesy vyjadřujícími možnost *může to být, myslím* apod.), ale také samotným kontextem, kdy se jedná například o vyprávěný sen, vnitřní monolog nebo o mluvčím opět z kontextu víme, že se jedná v jistém smyslu o postavu nevěrohodnou, která například pije alkohol nebo je z perspektivy jiné postavy takto „zpochybňována“. Nedourčenost je tedy vždy více či méně přítomná a znemožňuje čtenáři vybrat si jednu z nabízených variant. To je samozřejmě faktor, který silně působí na rekonstrukci samotného příběhu, a tudíž i interpretaci. My se budeme snažit poukázat na to, že frekvence

motivů smrti v různých sémantických obměnách je v mimotextovém vnímání po dalším čtení textu nápadně vysoká, proto budeme poněkud obsáhleji citovat různé segmenty textu, v nichž se vyskytuje.

Motiv smrti je také podporován časoprostorovými charakteristikami děje, chceme-li kontextem (zkouška na hřbitově, výše zmíněné filosofování postav nad životem a smrtí, posmrtným životem) a určitou symbolikou (řeka s loďkou evokující putování duše zemřelého, světlo v závěru románu, v dílčích vyprávěních různé „pohádkové příběhy“ či mytická zobrazení). Tak například Ferdinandka vypráví chlapcům (Ondrovi a Malému): [...] *Poslouchejte, kluci, sou takový pohádky [...] Říká se vo takovým, víte... letí... letí třeba v mracích a chechtá se, blesky lítaj kolem a on je chytá, [...] ...a zas padne na zem, zaryje se prackama do hlíny, běží po listí, po vlhký půdě a čenichá a najde stopu a běží... má takovou tlamu, že by mohl vypít řeku, mohl by ji vychlemstat, ale umí se i zmenšit, že se napije z náprstku...* [...] [6, s. 230].

Smrt jako častý motiv také úzce souvisí s perspektivizací vyprávění (viz kapitola 2.2.), nedourčeností a v rámci endoforického odkazování s kontextovou zapojeností podobných motivů, částí charakteristik postav apod. Smrt postavy Ondrovy matky je tu naznačena také z několika perspektiv různých postav. Nejprve je nám vyprávěčem zprostředkována metaforou z její vlastní perspektivy: [...] *Přes oheň letělo tělo. Mezi stromama se míhaly ohořelé větve. Lítaly jak blesky. Šla k nim. Na mýtině upadla. Uviděly ji a křičely. Hned křičely. Byly teď všude kolem ní, strkaly do ní, škrábaly ji. Chtěla vstát, některá z nich ji udeřila hořícím klackem přes hlavu. Málem padla do ohně, bily ji, kopaly. Pořád křičely. Upadla zas, teď **padla do tmy**.* [...] [6, s. 244]. Dále si smrt této postavy můžeme domyslet z náznaku v kontextu z perspektivy jedné z dívek skákajících přes oheň v jiném pásmu vyprávění, jež následuje: [...] *,braly jsme popel v horkých sypkých hrudkách a potíraly se jím a skákaly ještě výš, ještě lehčí, tak to říkaly ty, od kterých jsme měly mast: Skákej a budeš mladá, krásná, čistá jako šperk, pořád, pořád...mazaly jsme se popelem, pak se umejem znovu v řece, nikdo nás nesmí vidět...připotácela se z lesa, sklesla k ohni na čtyři jako*

zvíře, tolik nás vyděsila! Hned na ni skočily. Bily ji jak zlé zvíře z lesa, jako pomatené zvíře, co je přišlo potrhát, všechny se na ni vrhly, porazily ji na zem, mlátily ji větvema. Pak jsme ji poznaly. Pani. Pražandu. Ale jak jsme ji měly poznat? Měla nafouklý břicho, oholenou hlavu. Přišla po čtyřech z lesa. Nikdo by ji nepoznal. [...] [6, s. 245]. Také z perspektivy jednoho z esenbáků: [...] *Vypadala jak zmrzlá. Tvář té ženy byla ohyzdná, promodralá zimou. Nos jí trčel jak skoba. [...] Měla ho u prsu, řekla. Tolik ducha ještě měla. / Je...je mrtvá? řekl ten mladý. / Přesvědčte se. [...] [6, s. 254].* Ačkoliv smrt postavy Ondrovy matky není explicitně vyjádřena v žádné z nabízených perspektiv, pokud ji na základě kontextu přijmeme jako fakt, mohli bychom takto na základě podobných asociací, odehrávajících se často už v mimotextovém vnímání, dospět ke smrti všech postav.

Podobným motivem jako smrt je motiv- duch, který také prolíná text, ačkoliv o něco méně častěji, také ho v aktu čtení nemusíme vnímat jako metatextový signál navádějící k interpretaci, jelikož zapadá do kontextu a vnímáme jej jen jako součást běžného hovoru. Právě jako metatextovou hru můžeme vnímat i skutečnost, že ačkoliv se motivy smrti a duchů vyskytují v textu poměrně často, zároveň neustále přítomnou modalitou nejistoty v promluvách postav nebo patrnou z kontextu je jejich význam jaksi zpochybňován.

Tak například kluci, kteří se Ondrovi posmívají: [...] *Já dycky říkal, že je to blázen, řekl Milan. Mluví si pro sebe. / Ty tu s někým seš, zeptal se Standa. / Jo! / A s kým tu seš, zeptal se Pavel. / [...] Mluví tu s duchama, chechtal se Pepa. / Z toho bych si prdel nedělal, řekl Pavel. Dyž jeho máma spadla vožralá do splavu, tak ji zachránili akorát duchové. [...] [6, s. 92].* Náznakově ve snovém vyprávění Ferdinandky: [...] *A sotva Ferdinandka došla domů a sedla si, hned usnula... koukala přímo do nitra hory, [...] ,a tam vidí tři babky. Vařej. Vařej mince. A kouká, co to hážou do kotlíku? Maj dlouhý a tenký ruce, neviditelný ruce, a zrovna takový potřebujou, prošmátrávají totiž hroby. [...] A teď ty babky mávají! Viděj Ferdinandku. [...] Šmarjá, to je přece moje babička, diví se Ferdinandka. Já ji lidskej věk neviděla, a ta druhá, [...] A mávají na mě, mám tam jít...za nima? Asi že potřebujou pomoci. Tak to už mám jít? Vzbudila se. [...]*

[6, s. 115]. Jedna z postav vesnice, jehož každý zn jako Kunerta, je představena perspektivou postavy, jež je nám pedkladna jako Ondrv stryc Polka, kter jej straší před zkouskou, co m Ondra na hrbtov vykonat: [...] *Von prej dycky za plnku str svuj hrob. Představ si to! To je ale blbost, co?* [...] [6, s. 128] Standa také zpochybnje motiv ducha, když vypráví Ondrovi o sv babičce, kter si z jeho perspektivy vydělává balamutnm lid z vesnice, že mluví s duchy zemřelých: [...] *Voni si myslej, že mluví s mrtvejma a takov blbosti.* [...] [6, s. 131]. V Ondrov rozhovoru s ciknskm chlapcem Kjou: [...] *Houby! řekl Ondra. Ty ses bl m. Já bych t propch. / Dybych byl duch, tak nepropch. / Nejse. / Tos nemoh vědět. Já si myslel, že se duch. Ale ty vypadaj jinak.* [...] [6, s. 150].

Nejedná se vždy jen o jednotliv motivy smrti nebo ducha jako explicitn vyjdren těmito slovy, mnohdy si asoci spojíme jen náznak k těmto motivům. Tak například Ondrova matka ve vnitřním monologu filosofuje: [...] *Už nikdy nebudu smt o nic prosit, řekla si tehdy ráno,* [...] [6, s. 243]. Nebo Ondra v rozhovoru s dětmi z vykolejeného vlaku: [...] *On nic nechce. Už nikdy od nikoho nebude nic chtít. S tm je konec.* [...] [6, s. 249]. Rozhovor Polky s Ondrovm otcem obsahuje také jist náznak k interpretaci s duchy postav: [...] *A v, co mi nejde na rozum? zeptal se táta. e t dávno nezabodli.* [...] / *Co ty v, pvdal Polka a zapínal vojens řemen kalhot. Třeba už zabodli. Třeba ikskrt!* [6, s. 234].

Vždy mžeme nalézt v perspektivě jednotliv postavy jistou pochybnost, modalitu nejistoty; je tedy naten, kterou z nabízených perspektiv (variant) si vybere jako pro něj věrohodnou. V textu se vyskytj náznaky, jež jsou určujícím faktorem p propojování podobných motivů, kter nás mohou v důsledku dovdt k tomu, že je vnímáme jako metatextov signály.

Motto: [...] *V člověku je prostor, kde bydlí ďábel. Toho jen tak nepřepereš tím, že se něco dozvíš nebo se třeba naučíš španělsky nebo žonglovat, objedeš svět nebo nebudeš pít pivo. Já v sobě svoje zlý věci cejtím. Tuším, že jen tak neodejdou. Zlo je v určitý podobě fascinující.* [...] [3, s. 144]

Modalitu nejistoty v románu také posiluje jistá symbolika. Ať už je to nevěrohodný opilý Polka, co v hospodě vypráví o tom, jak ve Švédsku viděl vstávat mrtvé, nebo různá pohádková vyprávění např. o vlkodlakovi (viz výše), místní tajuplné povídky nebo zázraky (Jolana stále zázrakem unikající smrti) apod., z vulgarizované známé příběhy (viz kapitola 4.2.), také samotný kontext opředený tajemnem (Stará, která mluví s mrtvými, dívky, které si od ní nechávají pomoci od nechtěných těhotenství a pak slýchají hlasy svých zemřelých dětí apod.), hřbitov, řeka s loďkou, ...kontrast zimy a léta, světlo v závěru románu... všechny tyto faktory, jednotlivé motivy, modalita nejistoty v propojení se závěrečnou větou románu (*I to je možný.*) nás mohou dovádět (často jen náznakově, pomocí metatextu a endo- i exoforického (viz kapitola 4.2.) odkazování také k „tajuplné“ interpretaci.

Stále můžeme vybírat z možností, variant. Na jednom z dalších příkladů se pokusíme dokázat, že onen „neviditelný“ metatext krácející ruku v ruce s endoforickým odkazováním může vnášet nejistotu (míněno in actu v textu) právě i do interpretace. Tak jako bychom neměli rekonstruovat příběh, protože bychom si museli vybrat pouhou jednu z nabízených variant, neměli bychom se vlastně snažit ani interpretovat celek, nýbrž jednotlivé části.

Například v rozhovoru malého cikánského chlapce (Kája), který se vloupe do márnice na hřbitově, kde právě Ondra vykonává zkoušku, mluví o Mertkovi, kterého zpodobňuje jako jistého bájného hrdinu: [...] *A víš proč to blesky rozmlátily? Chtěly za Mertkem. Protože si na něj blesky zvykly. Von chodil po řece a hrál si s bleskem jak s kotětem.* [...] [6, s. 154] nebo na jiném místě: [...] *Myslím, že Mertek našel nějaký figl, víš, řekl kluk. Nějak se chyt vzduchu, jo? Kluk rozpráhl ruce. Dlaně měl vypjaté, prsty ohýbal vzhůru. Vžžž, zamával kluk rukama.* [...] [6, s. 157]. Mertka v textu nacházíme ještě v dalších variantách, například v závěru románu jako „loutku“, kterou si Kája vyřezal: [...] *Tělo leželo*

na podlaze, prsty nohou proti nim trčely, tvář, hlavu neviděli, ztrácela se v šeru až někde na druhé straně místnosti, [...] Malej s ním cloumal, pořád ječel. Počkej, vole, počkej, křičel Ondra. Je to dřevo! A aby mu Malej věřil, tak do jedné té nohy kop. / Hele, je to pomalovaný. Je na tom hadr. [...] [6, s. 257]. Haman tuto popisovanou scénu klasifikuje jako mytický symbolizující obraznost, jako sochu Krista (Haman In: Tvar, 2002, roč. 3, s. 16), my ovšem z kontextu můžeme usoudit (ačkoliv „to dřevo“ může Krista připomínat), že si Kája v této podobě vyřezal právě svého hrdinu Mertka: [...] *Myslim na něj, na Mertka. Strašně moc na něj myslim. Já si ho vyřezal. [...] a následně zve Ondru, aby se na něj přišel podívat: [...] Přid' někdy za mnou. Ukážu ti, jak sem ho vyřezal. V lese sem našel kus dřeva, vzal kudlu. A je to. Mám Mertka doma. Eště ho nabarvim. [...] [6, s. 154].* Kájovo pozvání tedy pak můžeme vnímat jako náznakovou analepsi děje, protože právě podle schodných charakteristik prostoru ([...] *To je ale cikánskej barák, vole, řekl Malej. [...] [6, s. 256]*) můžeme pomocí endoforického odkazování pozorovat návaznost – Ondra tedy pozvání přijal, přišel se na Mertka podívat, ovšem v jakémisi „neviditelném“ metatextu.

Na základě ambivalence vnímání metatextové roviny v Noční práci můžeme také dospět k závěru, že tento román je románem otevřeným i završeným zároveň. Otevřeným, pokud metatextovou rovinu díla poněkud odsuneme do významového pozadí – pak ovšem vyvstávají stále nové nejasnosti zvláště s blížícím se koncem textu (kontrast zima – léto, viz kapitola 3.3., samotný otevřený konec, jistá náznakovost, modalita nejistoty) a s tímto závěrem se můžeme spokojit, včetně různých variant postav i nejasností při rekonstrukci v příběhu.

Pokud ovšem metatextovým náznakům - v propojení s ostatními faktory, jež mají pro interpretaci význam (intertextovostí aj.) - budeme přikládat větší význam, můžeme označit Noční práci v jistém slova smyslu za završené dílo. Jestliže totiž spojíme všechny již výše zmiňované faktory s motivy smrti a „duchařskými“ motivy, jimž zpětně v textu můžeme přisuzovat jistý význam (už pro jejich samotnou frekvenci), můžeme dospět k takové interpretaci, která může napovídat k tomu, že strůjce příběhu (tedy Ekův modelový autor) vlastně možná nechává všechny postavy románu zemřít právě někde za textem a počínaje

s. 232, kdy se začínají objevovat jisté nesrovnalosti časoprostorové, ale zesiluje také symbolika a tajemno (viz výše), se v textu objevují už jen jako duchové v jakési jiné dimenzi alternativní reality, v posmrtném životě, aniž by o tom samy věděly. Může to být taková metatextová hra „na schovávanou“ s námi jako čtenáři, potažmo se samotnými postavami.

Pokud „vytrhneme“ z kontextu některé věty, které v aktu prvního čtení nepřijímáme jako metatextové signály, můžeme se při opětovném čtení setkávat s jistou mírou textové hry opakovaně na mnoha místech. Tak například věta: [...] *Na to si byl mistr, na schovávačky, to jo.* [...] [6, s. 213] při opětovném čtení románu dostává jistý metatextový rozměr.

Smrt postavy je také jedním z klasických završujících konců příběhů a v Topolově próze se s ní nesetkáváme poprvé (např. náznaková smrt Potoka v Sestře, smrt několika postav v Andělovi); v románu Noční práce pak může být dovedena jaksí ad absurdum. Nemůžeme zde předkládat všechny jednotlivosti, které nás k této možnosti interpretace dovedly. Navíc tato interpretace, ačkoliv je jaksí přítomna v textu, je jen těžko postřehnutelná v aktu prvního čtení, děje se až ex post po dočtení a následném zpětném čtení románu a značně na ni působí i kategorie intertextovosti, kdy text Noční práce můžeme konfrontovat s dramatem Vojcek (viz kapitola 4.2.). Ovšem jako klíčovou jsme pro tuto verzi interpretace, nabízející smrt postav, vnímali poslední větu románu, kterou jsme posuzovali jako metatextovou: *I to je možný.*

4.2. Intertextovost „vnější“ a „vnitřní“

Motto: [...] *A musím na sebe prozradit, že s oblibou využívám i citáty z děl jiných autorů. Tyto žertíky ale nejsou nic důležitého.* [10, s. 12]

Intertextovost je opět jedním z rysů všech Topolových próz a úzce také souvisí s metatextovostí; společně tak v první řadě pomáhají dotvářet interpretaci díla, v druhé řadě jsou známkou humorné stránky textu. Jedná se o literární (i kulturní a společenské) aluze mimo vlastní text, tedy intertextovost „vnější“, ale také o odkazování mezi vlastními autorovými texty, tedy intertextovost „vnitřní.“

Zejména literárních aluzí bychom například v románu *Sestra* jistě našli značné množství v podobě vět, jejich parafrází, ale i slov a různých jednotlivostí. Můžeme je považovat také za určitou formu metatextové hry pro pozorné čtenáře, kteří si jich všimnou a nemusíme jim přikládat žádný zvláštní význam.

V *Noční práci* se objevují patrnější intertextové souvislosti v podobě určitým způsobem zvláštizovaných již známých příběhů či děl (např. Berkova pozměňená verze pověsti o příchodu praotce Čecha nebo Eluzinin příběh zakomponovaný do Erbenova Pokladu), ovšem také intertextovost, již bychom neměli opomíjet v souvislosti s pretextem knihy.

Jedna z citací v pretextu zní: *Když se čerti ženili / bylo velké teplo / tancovali rejdvák / až jim z nosů teklo / Ten nejstarší Lucifer / jako kozel skákal / až se kopnul do palce / potom v koutě plakal // Dětská písnička – my se s ní setkáváme přímo v textu románu zřejmě v Ondrových horečnatých představách: [...], zpívali, slyšel: Když se čerti [...] ...chtěl Standovi říct: Zpívej, vole, jako spratci v mateřský, ale jen si to myslel, hlava se mu točila: Ten nejstarší [...]* [6, s. 123].

Daleko větší význam ovšem spatřujeme v citaci (která stojí v pretextu na prvním místě) z Büchnerova dramatu *Vojcek*: *Ty, Ondro, vidíš támhle tu čmouhu přes trávník? / Tamtudy se každé večer kutálí hlava. / Kdosi ji jednou zved, myslel si, že je to ježek, / a za tři dny a tři noci byl na prkně. // Georg Büchner: Vojcek*, může totiž znamenat skrytou nápovědu k výše zmíněné interpretaci se smrtí postav. Nechceme poukazovat na Topolův možný inspirační zdroj v tomto díle, nicméně frekvenci podobných motivů či parafrázovaných vět a kontextových souvislostí ve *Vojckovi* a *Noční práci* posuzujeme jako poměrně vysokou a mající tedy při interpretaci značný význam.

První z podobností jsou jména: Ondra jako hlavní postava románu *Noční práce* a Ondřej jako *Vojckův* kamarád. Společným jménům ovšem nepřikládáme velký význam; v *Sestře* se jména postav Ondra a Malej objevují také, v *Andělovi* se můžeme setkat s dealerem Činčou, který je zároveň postavou *Výletu k nádražní hale* apod.

Daleko většího významu mohou v celkovém kontextu nabýt jednotlivé motivy. Motiv „vlčice“, ve *Vojckovi* zmíněný (jako přirovnání nevěrné ženy) schizofrenním hlasem, jenž mu našeptává, aby ji ubodal, nacházíme také v *Noční práci*: [...] *Chvíli se plazila po čtyřech. Úplně jak nějaká vlčice, zasmála se...* [...] [6, s. 244]. Motiv utopeného dítěte – ve *Vojckovi* chlapce, v *Noční práci* dívky apod. Tuto intertextovou „hru“ můžeme spatřovat nejen na základě podobných motivů, ale i kontextových podobností; postava Polky v *Noční práci* např. polyká prášky a pije alkohol, ve *Vojckovi* Ondřej radí: [...] *Musíš pít kořalku s práškama, to vytahuje horkost.* [11, s. 20]. Těchto jednotlivostí bychom mohli nacházet v obou zmiňovaných textech více, nechceme však v naší práci provádět srovnávání motiviky těchto dvou děl, výše zmiňované podobnosti ovšem mohou poukazovat ke skryté interpretaci poukazující na smrt postav v románu *Noční práce*.

Intertextovost v rámci propojenosti vlastních Topolových děl můžeme v jeho textech nacházet také. Ať už se jedná o podobná jména postav (viz výše), nebo jednotlivé motivy či názvy možná fiktivních děl. Například v *Noční práci* se v Ondrově rozhovoru s Jindrou objevuje titul knihy, který se vyskytuje také

ve Výletu k nádražní hale: [...] *Mohyla na Marsu! Ty to znáš?* [...] [6, s. 116]. Můžeme se zde setkat i s jakousi podobností postav či jejich „stylu vyprávění“ a sledovat tak například určitou paralelu s postavou kostry Josefa Nováka v Sestře a postavou Polky v Noční práci. Jistou podobnost můžeme spatřovat na úrovni slov, která na základě k intertextovým odkazům k předchozím Topolovým prózám, můžeme vnímat jako slova se skrytým významem. Například vykolejený vlak v Noční práci si můžeme spojit s duchy dětí, které náznakově mohly za textem zemřít, přičemž vodítkem k tomuto mohou být právě slova vlak a šinkazen z románu Sestra, kde je metaforou zobrazen jako dopravní prostředek do nebe.

Jistou funkci zde plní tedy i okazionalismy a autorská slova, jejichž význam si často domýšlíme jen z náznaku (např. *nabitý předměty* jako knihy, *tak zatím* znamená nikdy apod.) nebo metatextové signály ve vztahu intertextovosti k románu Sestra (*sou různý možnosti, čtenář ví prd* apod.).

Intertextovost tedy považujeme za jeden z klíčových faktorů zejména při interpretaci románu Noční práce, protože právě znalostí kontextu uvnitř, ale i vně textu můžeme dospět k další významové rovině motiviky, symboliky a propojováním jednotlivých analytických poznatků z různých rovin tak vnímat celý text jako ten, který poskytuje uvnitř sebe sama ještě další nový rozměr. Ten se ovšem projevuje spíše ex post, až při dalším opětovném čtení románu, kdy si na základě již zmíněného vybavujeme jednotlivé výpovědi, motivy apod. a přikládáme jim zřejmý větší význam, než při čtení prvním.

5. Závěr: Znalost celého díla a kontextu klíčem k interpretaci

V naší diplomové práci jsme nahlíželi Topolův narativ z několika rovin různých kategorií (vyprávěcí způsoby, fragmentárnost, intertextovost), jež jsme považovali za důležité z hlediska komparace vývojových změn ve vyprávění mezi jednotlivými prózami s přihlédnutím k chronologii edice až po Noční práci, kterou považujeme na základě jednotlivých analytických poznatků, jež jsme získali, za zlomové dílo v Topolově poetice.

Ve všech výše zmíněných kategoriích a dalších, v textu práce zmiňovaných, aspektů vyprávění (endoforické odkazování, nedořečenost aj.), jež jsou ve vzájemném vztahu a působení, tak můžeme spatřovat jistý vývoj právě u románu Noční práce.

Komparací způsobů vyprávění spatřujeme vývojový posun v dynamizaci vyprávěcích struktur. U předcházejících próz (Sestra, Výlet k nádražní hale, Anděl) určujeme dominantní VS a ačkoliv i v těchto prózách se vyskytují další vyprávěčské hlasy (viz kapitola 2.), v Noční práci je právě díky dynamizaci vyprávěcích struktur hranice mezi dominantní VS a vyprávějším hlasem z hlediska kvantity textu méně ostrá. Koexistuje zde tedy mnoho vyprávěčů-postav, z jejichž perspektiv je nám příběh předkládán. Tato perspektivizace děje skrze různé postavy také znesnadňuje rekonstrukci samotného příběhu (viz kapitola 2.2.) a propojením s dalšími faktory v důsledku může vést i k novým pohledům na interpretaci románu.

Pokud podrobíme analýze kompoziční rovinu jednotlivých próz (zejména pak Sestry a Noční práce) nebo se v užším úhlu pohledu zaměříme na jejich společný podstatný rys, jímž je fragmentárnost, povede nás i tato kategorie k přehodnocení jejího vnímání. Ačkoliv je fragmentárnost typickým rysem všech Topolových próz, v Noční práci tento vývojový posun, který souvisí s endoforickým odkazováním v textu a také poetikou začátku a konce, reflektujeme jako rys, který je sice povrchovým vnímáním textu jistě patrný, nicméně je zároveň jaksi popírán, jestliže podrobíme text románu detailnějšímu úhlu pohledu (viz kapitola 3.).

Třetí kategorií, kterou jsme se snažili uchopit, je metatextovost a intertextovost. Tuto jsme nahlíželi jako důležitý faktor zejména při interpretaci románu *Noční práce*. Přestože se metatextovost či intertextovost projevuje v textu více či méně implicitním způsobem a navíc v *Noční práci* můžeme spatřovat určitý posun ve vnímání, co pro nás je a není metatextovým signálem (viz kapitola 4.), může ve vzájemném působení s ostatními aspekty vyprávění posouvat také významovou rovinu textu a jeho interpretaci (viz kapitoly 3. a 4.).

Jako poněkud problematické ovšem vnímáme, že se tak děje až ex post při dalším čtení románu a vyžaduje tak od čtenáře značnou pozornost při vnímání textu a také znalost kontextu jednotlivých děl a vlastně i celé autorovy tvorby, života apod. Na druhé straně zejména v této kategorii můžeme spatřovat jistý didaktický přínos. Četbě v dnešní době konkurují jiné druhy zábavy a můžeme reflektovat jistý ústup v její oblíbenosti jako volnočasové aktivity. Ovšem Topolovy mnohvrstevnaté texty skýtající tolik možností rovin nahlížení jsou z pozice čtenáře jistě velmi zajímavé a hravé. S trochou nadsázky bychom pak mohli román *Noční práce* přirovnat k počítačové hře a jejím dalším čtením se tak dostávat do dalšího levelu této hry. K této hře sice nemusíme přistoupit, ovšem určitá volba možností, jež Topolovy texty obsahují, tu je jistě přítomná.

Ačkoliv jsme se v naší práci podrobně nezabývali dalšími kategoriemi jako je například jazyková rovina, topos děje, autobiografické rysy aj., i zde bychom jisté vývojové změny mohli reflektovat. A právě například jazykovou a kompoziční rovinu Topolových próz vnímáme jako dobře využitelnou v profesi učitele českého jazyka.

Román *Noční práce* tedy ve všech výše zmíněných kategoriích představuje dílo, jež můžeme nahlížet z hlediska geneze jako odlišné od předcházejících próz a v Topolově poetice pak představuje jistě dynamický prvek.

6. Seznam pramenů

Seznam obsahuje také díla, která jsme průběžně reflektovali jako související s tématem naší diplomové práce. Přitom ne vždy z nich přímo citujeme či na ně odkazujeme v textu. Nicméně nahlédli jsme do nich a mnohá nám posloužila jako zdroj inspirace.

Primární literatura

TOPOL, Jáchym: Noční práce. 1. vyd. Praha: Hynek – Torst, 2001. ISBN 80-7215-136-3.

TOPOL, Jáchym: Sestra. 2. vyd. Brno: Atlantis, 1996 [1994]. ISBN 80-7108-124-8.

TOPOL, Jáchym: Výlet k nádražní hale. In: *Supermarket sovětských hrdinů*. 1. vyd. Praha: Torst, 2007. ISBN 978-80-7215-303-X.

TOPOL, Jáchym: Anděl. 4. vyd., v nakl. Torst první. Praha: Torst, 2006 [1994]. ISBN 80-7215-269-6.

Sekundární literatura

BÍLEK, Petr. A.: Topolův román...uličnický... Tvar, 1994, roč. 5, č. 16, s. 17-18.

BÜCHNER, Georg: Vojcek. revid. verze. [Dilia, 1963].

ČERVENKA, M.: Významová výstavba literárního díla. Praha, 1991

DOLEŽEL, B.: Narativní způsoby v české literatuře. Praha, 1991

ECO, Umberto: Šest procházek literárními lesy: Přednášky na Harvardově univerzitě. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-248-2.

ECO, Umberto: O literatuře. 1. vyd. – dotisk. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-588-6.

GENETTE, Gérard: Fikce a vyprávění. 1. vyd. Brno – Praha: ÚPČL AV, 2007. ISBN 978-80-85778-00-7.

HAMAN, Aleš: Několik poznámek k otázce vyprávěcí funkce a formy. In: *Od struktury k fikčnímu světu: Lubomíru Doleželovi*. vyd. první souborné. Olomouc: Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné, 2004, s. 87-93. ISSN 1212-5547.

HAMAN, Aleš: Prozaické surfování: česká literatura na konci milénia. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 2001. ISBN 80-7198-493-0.

HAMAN, Aleš: Znovu Jáchym Topol, znovu katastrofický svět. Tvar, 2002, roč. 13, č. 3. s. 16.

HERMAN, David: Kognitivní dimenze literárního narativu. In: *Od struktury k fikčnímu světu: Lubomíru Doležalovi*. vyd. první souborné. Olomouc: Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné, 2004, s. 115-140. ISSN 1212-5547.

HLINKA, Jiří: Nový Topolův román může být i jeho posledním. Hospodářské noviny, 2001, č. 224, s. 12.

HODROVÁ, Daniela, kol.: ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. 1. vyd. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HOMOLÁČ, Jiří: Intertextovost a utváření smyslu v textu. 1. vyd. Praha: UK, vyd. Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-201-X. ISSN 0567-8269.

HORÁK, Ondřej: Po Noční práci veselý bankrot. Tvar, 2002, roč. 13, č. 10 (16. 5.), s. 1, 8-9.

HOUSKOVÁ, Lenka: Noční práce Jáchyma Topola. Tvar, 2002, roč. 13, č. 3. s. 17.

CHVATÍK, Květoslav: Zběsilost. Tvar, 1994, roč. 5, č. 16. s. 17.

JUNGSMANN, Milan: Topolův Anděl. Literární noviny, 1996, roč. 7, č. 18, s. 7.

MAREŠ, Petr: „Tajnej a otevřenej jazyk“ (spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola Sestra) In: *Spisovnost a nespisovnost dnes*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1996, s. 176-178 ISBN 80-210-1304-4.

MILLER, J. Hillis: Narativ. Aluze [online] 2008, roč.1, č. 5. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_01/05_studie_miller.php

NOVOTNÝ, Vladimír: Románová scénérie holocénu se strojky. Tvar, 2002, roč. 13, č. 3. s. 16-17.

PILAŘ, Martin: Underground: kapitoly o českém literárním undergroundu. 1. vyd. Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-67-1.

SCHMID, Wolf: Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění. 1. vyd. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV, 2004. ISBN 80-85778-41-6.

SHINDLER, Michal: Lidi musej dělat špatný věci, protože dou dělat. Tvar, 2002, roč. 13, č. 3. s. 1, 16-17.

SPRÁVCOVÁ, Božena: Nadbytečné výlety Jáchyma Topola. Tvar, 1995, roč. 6, č. 13, s. 21-22.

STANZEL, Franz K.: Teorie vyprávění. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. ISBN 01-115-88. 12/13.

ŠANDA, Zdeněk: Proměna narativu Jáchyma Topola. In: *OPERA ACADEMIAE PEDAGOGICAE LIBERECENSIS. SERIES BOHEMISTICA Vol. I, MMIII*. 1. vyd. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2004, s. 110-115. ISBN 80-7083-805-1.

ŠLAJCHRT, Viktor: Dobrodružství: klíč ke světu. Románová prvotina Jáchyma Topola. Respekt, 1994, roč. 5, č. 25, s. 15.

TOPOL, Jáchym: Kloktat dehet. 1. vyd. Praha: Torst, 2005. ISBN 80-7215-255-6.

TOPOL, Jáchym: Jak jsme táhli za Stasiukem. In: *Jak jsem se stal spisovatelem*. 1. vyd. Praha: Prostor, 2004, s. 165-227.

VÁGNER, Oldřich: Noční práce demytizuje vyprávěním. Aluze [online] 2002, roč. 6, č. 1. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2002_01/topol.php

VOHRYZEK, Josef: Výlet k nádražní hale. Literární noviny, 1995, roč. 6, č. 43, s. 5.

WEISS, Tomáš: Jáchym Topol: Nemůžu se zastavit. 1. vyd. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-395-1.

ZANDOVÁ, Gertraude: „Výbuch času“ 1989: Jáchym Topol a staronový svět jeho románu Sestra. In: *Česká literatura na konci tisíciletí II. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001. ISBN 80-85778-30-0, s. 793-800.

ZÁVESKÁ, Hana. Poetika prostoru v próze Jáchyma Topola. Brno: Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav české literatury a knihovnictví, 2007. Vedoucí magisterské diplomové práce Doc. PhDr. Jiří Trávníček, M. A.

7. Poznámkový aparát

- [1] TOPOL, Jáchym: Výlet k nádražní hale. In: *Supermarket sovětských hrdinů*. 1. vyd. Praha: Torst, 2007. ISBN 978-80-7215-303-X.
- [2] TOPOL, Jáchym: Sestra. 2. vyd. Brno: Atlantis, 1996 [1994]. ISBN 80-7108-124-8.
- [3] WEISS, Tomáš: Jáchym Topol: Nemůžu se zastavit. 1. vyd. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-395-1.
- [4] ZANDOVÁ, Gertraude: „Výbuch času“ 1989: Jáchym Topol a staronový svět jeho ománu Sestra. In: *Česká literatura na konci tisíciletí II. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001. ISBN 80-85778-30-0, s. 793-800.
- [5] STANZEL, Franz K.: Teorie vyprávění. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. ISBN 01-115-88. 12/13.
- [6] TOPOL, Jáchym: Noční práce. 1. vyd. Praha: Hynek – Torst, 2001. ISBN 80-7215-136-3.
- [7] MILLER, J. Hillis: Narativ. Aluze [online] 2008, roč.1, č. 5. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_01/05_studie_miller.php
- [8] HODROVÁ, Daniela, kol.: ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století. 1. vyd. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.
- [9] DOLEŽEL, B.: Narativní způsoby v české literatuře. Praha, 1991
- [10] HLINKA, Jiří: Nový Topolův román může být i jeho posledním. *Hospodářské noviny*, 2001, č. 224, s. 12.
- [11] BÜCHNER, Georg: *Vojcek*. revid. verze. [Dilia, 1963].